

George Ganetakos et la *United Amusement Corporation, Limited*, 1910-1930 :  
Formation d'une chaîne de cinémas montréalaise

Louis Pelletier

Mémoire de maîtrise  
présenté à  
l'École de cinéma Mel Hoppenheim

comme exigence partielle au grade de  
Maîtrise ès Arts  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Avril, 2004

© Louis Pelletier, 2004



National Library  
of Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

Acquisitions et  
services bibliographiques

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file   Votre référence*

*ISBN: 0-612-91103-9*

*Our file   Notre référence*

*ISBN: 0-612-91103-9*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this dissertation.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de ce manuscrit.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the dissertation.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

**Canada**



## Résumé

George Ganetakos et la *United Amusement Corporation, Limited*, 1910-1930 :

Formation d'une chaîne de cinémas montréalaise

Louis Pelletier

L'examen de la formation et du développement de la chaîne de salles de cinéma *United Amusement* entre 1910 et 1930 offre une excellente étude de cas des processus d'institutionnalisation et de monopolisation de l'industrie cinématographique à Montréal. Dirigée dès sa fondation en 1910 par un immigrant d'origine grecque, George Ganetakos, cette entreprise fait construire en 1912 le premier véritable palace cinématographique montréalais, le Strand. Elle implante ensuite à partir de 1916 ce nouveau concept de salle de spectacle dans les quartiers de la périphérie montréalaise. Au début des années vingt, le succès du réseau de salles de quartier géré par Ganetakos attise la convoitise de la *Famous Players Canadian*. Dirigée à partir de Toronto par Nathan L. Nathanson, cette compagnie prend rapidement à cette époque le contrôle de l'industrie cinématographique canadienne. Le groupe Ganetakos se trouve ainsi contraint en 1924 de conclure une entente avec la compagnie de Toronto : en retour du transfert d'un nombre important de ses actions à la *Famous Players Canadian*, la *United Amusement* obtient la très convoitée exploitation *second run* des productions montrées en primeur dans les super-palaces du centre-ville contrôlés par *Famous Players Canadian*. Des recherches menées dans les archives de la *United Amusement* (conservées à la Cinémathèque québécoise) démontrent toutefois que les dirigeants montréalais de la compagnie parvinrent à maintenir le contrôle de leur entreprise au plan local jusqu'en 1959. Cet accomplissement exceptionnel leur permit de développer une chaîne de salles de cinéma participant pleinement à la vie de leur communauté.



## Remerciements

J'aimerais d'abord exprimer toute ma reconnaissance envers René Beauclair, Julienne Boudreau, Julie Dubuc, Lorraine LeBlanc et Manon Viens de la Médiathèque Guy-L.-Coté. Les recherches ayant mené à ce mémoire n'auraient jamais pu être possibles sans leur collaboration, leur hospitalité et leur support moral.

Je me dois également de remercier ma famille et mes amis, Paul, Anne, Geneviève, Louis-Guy, qui ont notamment eu la tâche ingrate de m'aider à mettre en forme les premières versions des diverses sections de ce mémoire.

J'aimerais également remercier MM. Pierre Pageau et Yves Lever pour l'intérêt manifesté envers ce projet, ainsi que pour les informations qu'ils ont bien voulu partager avec moi.

Mme Danièle Viger, du Service des archives du journal *La Presse*, Mme Carole Cloutier de la Bibliothèque nationale du Canada, le personnel des Archives de Montréal, de même que celui la Bibliothèque nationale du Québec, m'ont également accordé leur pleine collaboration au cours de mes recherches. J'aimerais donc profiter de l'occasion pour leur exprimer une fois de plus toute ma reconnaissance.

## Table des matières

Liste des figures .....	viii
Abbreviations.....	x
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
Le nerf de la guerre.....	5
Petite leçon de monopole .....	8
Accomplissements du groupe mené par George Ganetakos .....	12
Quelques information complémentaires sur ma recherche.....	18
 <b>Chapitre I : Genèse d'une chaîne : Les prédécesseurs indépendants de <i>United</i></b>	
<i>Amusement Corporation, Limited</i> .....	25
Le Moulin Rouge .....	28
Création de <i>Independent Amusement, Limited</i> et ouverture du Strand .....	37
Le Regent .....	47
Formation de la <i>United Amusements, Limited</i> et construction du théâtre Papineau.....	49
Annexion du réseau Demetre .....	52
Acquisition des théâtres Corona et Allen Westmount, fermeture du Moulin Rouge.....	54
Acquisition du Rialto.....	56
Bilan 1910-1924 .....	58
 <b>Chapitre II : Arrivée de la <i>Famous Players Canadian Corporation, Limited</i> sur la scène montréalaise et formation de la <i>United Amusement Corporation,</i></b>	

<i>Limited</i> .....	66
<i>Famous Players Canadian, Limited</i> .....	69
L'affaire du cinéma Mount Royal et la formation de la <i>United Amusement Corporation, Limited</i> .....	74
Financement et contrôle de la <i>United Amusement</i> .....	80
Le <i>Voting Trust</i> de 1924.....	83
 <b>Chapitre III : Les années Nathanson : 1925-1930</b> .....	 89
Le Rivoli.....	90
<i>National Theatres, Limited</i> .....	94
Entente avec les Allen : le Amherst et le Westmount intègrent <i>United Amusement</i> .....	96
Le Midway.....	100
Émile Gobet et le théâtre Rosemont.....	102
Verdun et le Park Theatre .....	109
Financement .....	112
Première entreprise extra-montréalaise : le Granada de Sherbrooke .....	113
Le Seville .....	114
Conversion du réseau <i>United Amusement</i> au cinéma sonore et parlant .....	117
Lachine : les théâtres Empress et Royal Alexandra .....	121
La famille Lazanis et le Granada de Maisonneuve.....	123
Le Monkland .....	127
Direction et contrôle .....	129
 <b>Conclusion</b> .....	 139

<i>United Amusement Corporation, Limited</i> après 1930 : survol .....	142
Et maintenant quoi ? .....	149
<b>Bibliographie</b> .....	153
Annexe A : Profits annuels, <i>United Amusement Corp., Ltd.</i> , 1924-1959.....	159
Annexe B : Salles <i>United Amusement</i> , 1910-1930 .....	160
Annexe C : Distribution géographique des salles <i>United Amusement</i> sur l'île de Montréal, 1910-1930 .....	163
Figures.....	164

## Figures

1. George Ganetakos posant en compagnie d'un groupe d'exploitants québécois, 1921.
2. et 3. Remise de plaques par la *Canadian Moving Picture Pioneers Association*, Royal York Hotel, Toronto, 5 novembre 1952.
4. Première publicité de réseau de la *Independent Amusement, Ltd.*, février 1913.
5. Publicité *G. Nicholas & Co.*, 1909.
6. Publicité Cosy Grill, 1927.
7. Le Moulin Rouge, 1925.
8. Publicité pour le « Salon de crème à la glace du Moulin Rouge, » 1915.
9. Publicité « Isidore Crépeau, courtier en assurance et agent financier, » 1906-1907.
10. Plans du Strand : emplacement.
11. Plans du Strand : vues en coupe.
12. Plans du Strand : sous-sol et mezzanine.
13. Plans du Strand : parterre et orchestre.
14. Plans du Strand : premier balcon.
15. Plans du Strand : second balcon.
16. Plans du Strand : spécifications.
17. Publicité annonçant l'ouverture du Strand et photographie de Willie Eckstein.
18. *Uptown 6303*, partition de Willie Eckstein.
19. Théâtre Allen Westmount.
20. Raoul Gariépy, architecte, Emmanuel Briffa, décorateur, et les gérants de salles de la *United Amusement*, décembre 1924.
21. « Un dixième théâtre de l'*United Amusement Corporation*, » illustration publiée dans *La Presse* lors de l'ouverture du Rivoli.

22. « Les grands artisans du Rivoli, » caricature publiée dans *La Presse*.
23. « Inauguration par la *United Amusement* de son douzième théâtre, » photographies du Rosemont et de son propriétaire, Émile Gobet, publiées dans *La Presse*.
24. Théâtre Granada, Sherbrooke.
25. « Nouvelle réalisation de la *United Amusement*, » photographies du Seville, de George Ganetakos, d'Isidore Crépeau et d'Ernest A. Cousins publiées dans *La Presse*.
26. « Clara Bow in *Low Among the Millionaires*, » publicité de réseau *United Amusement*, octobre 1930.
27. Nicholas A. Lazanis.
28. Roméo Vandette, projectionniste en chef de la *United Amusement*.
29. Logo *United Amusement*, 1930.
30. Exemple de publicité pleine page *United Amusement*, mars 1930.
31. Bureaux de la *United Amusement*, 5887 avenue Monkland.

## Abbreviations

*FCI* : Cinémathèque québécoise, Fonds Cinéma Impérial

*CMPD* : *Canadian Moving Picture Digest*

## Introduction

Le 5 novembre 1952, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'ouverture du premier théâtre cinématographique canadien<sup>1</sup>, l'association *Canadian Moving Picture Pioneers* soulignait par une remise de plaques tenue au Royal York Hotel de Toronto le rôle marquant joué par six individus dans les débuts de l'industrie cinématographique au Canada. [FIG. 2 et 3] Deux Montréalais se trouvaient parmi ceux-ci : Léo-Ernest Ouimet et George Ganetakos<sup>2</sup>. Un second demi-siècle nous sépare maintenant de cette soirée de gala, cinquante années au cours desquelles les renommées respectives de ces deux pionniers montréalais ont connu de bien différentes fortunes. En effet, si Léo-Ernest Ouimet semble aujourd'hui, suite à la publication de deux biographies<sup>3</sup> et d'un nombre toujours grandissant d'articles détaillant les multiples accomplissements de sa carrière, faire figure de héros de la nation québécoise, George Ganetakos semble pour sa part être largement tombé dans l'oubli.

Cela pourrait d'abord s'expliquer par le fait que, suite à l'impulsion des travaux concertés des membres du GRAFICS (Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique), la recherche historique au Québec au cours des quelque vingt dernières années a surtout porté sur la période pré-institutionnelle du cinéma. La période institutionnelle classique (s'étirant, pour établir une segmentation grossière, du milieu des années dix à la fin des années cinquante), paradoxalement beaucoup plus facile à documenter, demeure ainsi largement inexplorée.

Les aléas de la notoriété de George Ganetakos pourraient néanmoins d'abord et avant tout s'expliquer par cette perception, largement répandue, faisant du réseau de salles géré par celui-ci (et connu à partir de 1924 sous le nom de *United Amusement Corporation, Limited*) un simple pion de l'impérialisme américain. Cette idée reçue reposant sur une connaissance



superficielle des faits semble tirer son origine de la révélation, faite à l'intérieur du rapport déposé par le commissaire Peter White en 1931 (sur lequel nous reviendrons), de l'existence d'une entente accordant à la *Famous Players Canadian Corporation, Limited* une importante participation dans la *United Amusement*<sup>4</sup>. Bien que dirigée à Toronto par Nathan L. Nathanson, la *Famous Players Canadian* se trouvait elle-même affiliée à la *Famous Players-Lasky* (à partir de 1930 : *Paramount Publix*), dirigée à New York par Adolph Zukor<sup>5</sup>. Dans le sillage de White, tant Germain Lacasse (1988, pp. 78-80) que Manjunath Pendakur (1990, pp. 63-64) et Yves Lever (1995, p. 42) – qui, remarquons-le, n'eurent pas accès aux documents contenus par ma principale source documentaire, le fonds Cinéma Impérial – ont dépeint *United Amusement* comme rien de plus qu'une simple filiale de cette *Famous Players Canadian* elle-même contrôlée par des intérêts américains. Cette filière Montréal-Toronto-New York a bien évidemment été mise à contribution lorsque vint le temps d'expliquer la forte prédominance de la production des grands studios hollywoodiens sur les écrans des salles gérées par George Ganetakos.

Il n'y a donc rien de très surprenant à ce que le nom de George Ganetakos, un immigrant grec intégré à la communauté d'affaires anglophone de Montréal, soit tombé dans un relatif oubli pendant les quelque cinquante dernières années, au cours desquelles Léo-Ernest Ouimet – un pure-laine francophone célébré pour son esprit d'entreprise, son opposition aux élites réactionnaires et sa contribution aux débuts de la cinématographie québécoise – en venait à être admis au panthéon du Québec moderne.

Je tenterai ici de remédier à cette amnésie sélective en exposant les résultats de mes recherches portant sur la formation et la gestion entre les années 1910 et 1930 du réseau de salles *United Amusement*. Nous verrons plus particulièrement pourquoi, à la lumière des données que j'ai pu rassembler, cette perception faisant de *United Amusement* une entreprise

principalement vouée aux intérêts du monopole américain s'avère excessive – sinon carrément erronée. Pour en venir à cette constatation, il m'aura toutefois fallu prendre mes distances du nationalisme culturel ayant jusqu'à présent fortement teinté la plupart des approches de l'histoire du cinéma au Québec. Car si, après avoir amassé le capital leur permettant de démarrer leur propre entreprise, Ganetakos et ses associés se lancent en 1910 dans l'exploitation de salles de cinéma, ce n'est pas suite à quelque velléité artistique, mais tout simplement parce que les meilleures opportunités commerciales semblent à ce moment être offertes par l'industrie cinématographique. Ce nouveau secteur d'activité soutient en effet toujours à ce moment la forte croissance amorcée quelques années plus tôt, lors de l'ouverture des premières salles consacrées aux vues animées vers 1905-1906. Du point de vue de Ganetakos et de ses associés, la nouvelle industrie présente également l'avantage de fonctionner sur le même modèle que l'industrie de la restauration, dont la plupart des membres de ce groupe sont issus. Les salles gérées par Ganetakos monnaient de cette façon l'accès à un siège et aux produits de divers distributeurs (les films projetés sur l'écran), de la même façon que le Cosy Parlor (le comptoir à crème glacée où Ganetakos était employé avant 1910) tirait son profit de la revente des produits alimentaires de ses fournisseurs, que les clients de l'établissement étaient ensuite autorisés à consommer dans sa salle à manger.

Par conséquent, tout comme le Cosy Parlor se devait d'offrir les mets et friandises préférés par sa clientèle, les cinémas gérés par Ganetakos se devaient de présenter les productions pour lesquelles une demande existait. Le commissaire White en vint lui-même, au terme de son enquête, à formuler à propos de l'industrie cinématographique l'observation suivante :

The business is continually spoken of by those engaged in it as an industry. True it has its origin in an art, but in the hands of the persons who at present control the industry it has become purely commercial. The pictures are judged and chosen by their power to produce box-office receipts, and largely depend for their popularity upon what is termed

“exploitation.” The positive prints while not sold outright are spoken of in the trade as being sold, and in my opinion are as much an article of commerce as a gramophone or a radio or a gramophone record, or the “boiler plate” which is shipped weekly, set up by the page for printing the inside pages of the country weekly newspapers<sup>6</sup>.

Au cours des années dix, les films mis sur le marché par les agents de distribution actifs sur le territoire québécois et exploités avec profit par le groupe de Ganetakos sont d’origines plutôt diverses : américaine, bien sûr, mais également britannique, française, italienne, russe et scandinave. [FIG. 4] Pour des raisons encore débattues par les historiens (mais auxquelles la Première Guerre mondiale ne peut pas être étrangère), les productions européennes disparaissent cependant presque complètement des écrans nord-américains avant la fin de la décennie. Par conséquent, tout au long des années vingt (c’est-à-dire avant le retour de la production cinématographique française sur les écrans québécois lors de l’arrivée du parlant), les films montrés dans les salles *United Amusement* seront presque exclusivement américains. À cet égard, notons que, si l’on sait que plusieurs des copies de films circulant au Québec à cette époque étaient munies d’intertitres français ou bilingues, il demeure difficile de déterminer s’il s’agissait là d’une pratique répandue.

Il me semble donc évident qu’une approche dominée par des considérations culturelles, artistiques ou nationalistes de l’histoire de cette entreprise purement commerciale n’aurait pu aboutir qu’à une vision largement tronquée de la réalité qui était celle de ses dirigeants ; de telles perspectives ne pouvant qu’ignorer ou déformer les objectifs véritables et les accomplissements réels de ces derniers. L’approche adoptée par ce mémoire privilégie par conséquent les dimensions administratives et économiques des faits exposés, à mon avis beaucoup plus aptes à rendre compte de la réalité de l’entreprise cinématographique du groupe de George Ganetakos.

## Le nerf de la guerre

Pour comprendre cette réalité étant celle des exploitants, il importe de remettre à l'avant-plan la forte demande, jusqu'alors sans précédent dans l'histoire des médias, pour le cinéma américain apparue au cours de la période étudiée. Or, plutôt qu'à cette demande, plusieurs auteurs ont préféré imputer la prédominance du cinéma américain à une vaste conspiration capitaliste visant à contraindre les spectateurs du globe à consommer les bandes fabriquées à la chaîne par une poignée de studios californiens constitués en oligopole. Manifestement, le point de vue de ces auteurs repose davantage sur certains partis pris idéologiques que sur une observation impartiale des faits. Comme le constatait Ian Jarvie dans *Hollywood's Overseas Campaign*, pour eux : « Condemning public taste was an option to be used with caution. It was preferable to condemn commerce for minimizing the art available to the public. »<sup>7</sup> Même dans l'éventualité où ces auteurs en viennent à reconnaître les goûts déplorables du public, ce n'est toujours que pour mieux blâmer la machine capitaliste. On pouvait ainsi retrouver dans les pages du *Devoir* du 27 décembre 2003 (dernier exemple en date) une critique littéraire paraphrasant de la façon suivante certains propos de l'essayiste québécois Laurent Laplante :

Fondée sur une écrasante supériorité militaire et technologique, agissante dans l'univers financier de la planète et forte d'imaginaires et de valeurs qu'elle impose par des astuces qui rendent ceux-ci séducteurs, l'hégémonie étasunienne écrase toute concurrence avec une telle efficacité qu'elle rend désirable sa nécessité imposée<sup>8</sup>.

Remarquons que, bien que se voulant subversifs, les propos de ce genre revêtent eux-mêmes (et cela plus particulièrement dans le contexte québécois) un certain caractère hégémonique, puisqu'ils se trouvent depuis belle lurette reçus comme une sainte vérité par toute une classe d'intellectuels déterminés à perpétuer le syndrome de persécution minant la nation québécoise.

Je n'entreprendrai pas ici de démontrer que la production cinématographique américaine commerciale n'a aucun effet sur les valeurs et les idéaux de ceux qui la consomment, pas plus que je n'essaierai d'expliquer le comment et le pourquoi des goûts du public. Pas que ces questions soient sans importance – au contraire. Simplement, elles ne me semblent pas pertinentes à l'étude du point de vue qui nous intéresse ici, qui n'est pas, rappelons-le, celui des créateurs et producteurs de ces films, mais bien celui des exploitants de salles. J'ai par conséquent évité, à l'instar de Jarvie, d'embrouiller cet exposé d'une situation par divers jugements portés envers le cinéma américain, sa popularité, ou les individus et entreprises qui, pour des motifs commerciaux, participèrent à sa dissémination.

Si je rejette l'hypothèse du complot capitaliste, c'est qu'elle me semble en définitive inapte à rendre compte des enjeux confrontés par ces exploitants, de même qu'à décrire la compétition que se livraient les divers réseaux et salles. Vouloir expliquer la popularité de la production américaine par sa son omniprésence (sous-entendu : par son annihilation des autres cinématographies) est à mon avis absurde. Le cinéma n'ayant jamais été un produit de première nécessité, l'absence d'alternative cinématographique viable aux productions d'Hollywood n'a en effet jamais contraint personne à se rabattre sur celles-ci<sup>9</sup>. Dans l'éventualité où les films en grande majorité américains projetés dans les salles *United Amusement* n'avaient pas répondu à certains besoins du public, n'avaient pas plu, il me semble évident que les bons citoyens de Montréal auraient tout simplement alloué les deux heures de leur séance de cinéma à d'autres activités de loisirs : sortie à l'arène ou à la taverne, tricot, crochet, lecture de feuilletons, etc. Et cela, sans que grand mal leur en fut<sup>10</sup>.

Le débat portant sur les causes de la domination américaine est aussi ancien que celle-ci. Arthur Mayer – qui n'était ni sociologue, ni théoricien, mais qui a néanmoins occupé une

série de postes-clés au sein de l'industrie américaine entre les années vingt et cinquante –  
écrivait de cette façon en 1953 :

It is the honest conviction of many worthy, though misinformed, people that a substantial segment of the public is being denied the privilege of seeing American pictures of a superior caliber because of the obstinacy and stupidity of the "often illiterate and usually corrupt" movie moguls. [...] The bulk of the pictures [these moguls] make are rented on a basis of a percentage of exhibitors receipts and the fluctuations of those receipts afford a daily national barometer of what audiences accept and what they reject. If a large portion of the public really desires pictures with greater intellectual, social or artistic content, it can get them quickly by acting in the only fashion that any business enterprise, whether it makes pictures or pretzels, can understand. It can make them profitable.  
« In my thirty-odd years in the business, the American people have had plenty of opportunities to support such pictures and have, with disheartening frequency, failed to do so<sup>11</sup>.

L'évolution de la situation relative à la diffusion du cinéma français au Québec à partir des années trente démontre à mon avis le caractère souverain de la demande mis de l'avant par Mayer. Une véritable demande populaire (par opposition à cette demande prenant la forme d'éditoriaux et/ou de pamphlets bien pensants réclamant un cinéma « national » et/ou « culturel ») pour des productions de langue française s'étant manifestée au Québec suite à l'arrivée du cinéma parlant, des entrepreneurs locaux purent rapidement de se lancer dans l'importation de productions françaises. L'industrie française étant bientôt en mesure de leur garantir un nombre suffisant de films de longs métrages, cette première initiative se vit rapidement complétée par la création, par les mêmes entrepreneurs, d'un réseau de diffusion (salles et distributeurs) du film français relativement indépendant de celui consacré à la diffusion des productions américaines<sup>12</sup>.

L'industrie américaine, constatant le succès obtenu au Québec par le cinéma français, ne tenta pas de faire disparaître les productions françaises des écrans québécois ; elle chercha plus simplement, par la création de son propre réseau de diffusion du film français, à rediriger vers elle les profits découlant de leur distribution et de leur exploitation<sup>13</sup>. Les réseaux québécois surent cependant tenir tête à cette nouvelle concurrence (qui ne détenait pas, cette

fois-ci, d'avantage décisif sur eux) et maintenir leur place sur le marché québécois. Les descendants de ces réseaux de diffusion occupent d'ailleurs toujours une place importante au sein de l'industrie audiovisuelle québécoise en 2004. Tout cela n'aurait pu se produire si une véritable demande n'était venue, dès le départ, motiver et soutenir cette entreprise de diffusion.

Pour en revenir au cas qui nous intéresse, si l'on cesse de se formaliser du fait que la *United Amusement* en vint à incarner un des principaux vecteurs de diffusion de la production cinématographique américaine à Montréal, et que l'on choisit de plutôt s'attarder sur les véritables enjeux, d'ordres administratif et économique, confrontés par l'entreprise, on en vient assez rapidement à réaliser le caractère exceptionnel des réalisations de ses dirigeants. En effet, le groupe d'actionnaires et de dirigeants montréalais constitué par George Ganetakos parvint à maintenir le contrôle de la *United Amusement* et de son réseau de salles – le plus important de la métropole – à Montréal jusqu'en 1959. Il leur fallut pour ce faire résister pendant plusieurs décennies aux pressions soutenues de la *Famous Players Canadian* de Toronto et des *Famous Players-Lasky* et *Paramount Publix* de New York ; des Nathan L. Nathanson, Adolph Zukor et Sam Katz.

### Petite leçon de monopole

Mon insistance à mettre de l'avant, de toutes les forces étant venues façonner l'industrie cinématographique canadienne, la demande populaire pour le cinéma américain ne contredit nullement à mon avis la réalité des pratiques monopolisatrices reprochées à plusieurs reprises à la *Famous Players Canadian*, ainsi qu'à ses filiales et partenaires (dont *United Amusement*). Je décrirai au contraire toute une gamme de pratiques de ce type au cours des prochains chapitres. J'ai toutefois acquis la conviction que le premier objectif des pratiques

monopolisatrices de la *Famous Players Canadian* n'était pas d'imposer aux exploitants et spectateurs montréalais les productions mises sur le marché par les producteurs et distributeurs lui étant liés. Il ressort en effet de la lecture du rapport White et de la presse corporative de l'époque que les exploitants montréalais, québécois et canadiens demeuraient parfaitement disposés à participer à la dissémination de la production américaine, et cela même s'ils purent rechigner à l'occasion devant certaines productions particulièrement médiocres leur étant imposées par les *blind booking* et *block booking* pratiqués par les distributeurs. Cela pour une raison fort simple : personne d'autre n'était en mesure de leur assurer, semaine après semaine, un approvisionnement régulier en productions cinématographiques présentant une aussi bonne moyenne au box-office.

Le principal objectif des pratiques monopolisatrices de *Famous Players Canadian* me semble plutôt avoir été la maximisation de la part des recettes recueillies au box-office se trouvant à remonter vers le sommet de la chaîne des compagnies verticalement intégrées. En effet, en se dotant de leurs propres réseaux de salles et de distribution, les producteurs américains n'avaient plus à partager les recettes de leurs films avec des compagnies ou des entrepreneurs indépendants. Michael Quinn (1998) a d'ailleurs démontré que la création de la *Paramount* (compagnie chargée de la distribution des produits *Famous Players*) par Adolph Zukor en 1914 avait justement eu pour objectif d'à la fois accélérer et maximiser les retours sur les divers investissements représentés par les films produits par la *Famous Players*<sup>14</sup>.

Concrètement, la monopolisation de l'exploitation cinématographique au Canada par *Famous Players Canadian* profitait à celle-ci (et donc, indirectement, à Adolph Zukor et *Famous Players-Lasky* / *Paramount Publix*) de deux façons différentes. En prenant le contrôle d'un nombre important d'écrans canadiens – et plus particulièrement de la presque-totalité des salles *first run* situées au cœur des principales villes canadiennes<sup>15</sup> – *Famous Players Canadian* se



plaçait dans un premier temps dans une position lui permettant de ni plus ni moins dicter ses conditions aux distributeurs. C'est que l'exploitation des diverses productions offertes par les distributeurs dans les palaces des centres-villes représentait une part importante des revenus totaux générés par celles-ci. Cette première exploitation représentait de plus une étape essentielle des stratégies de mise en marché développées par l'industrie<sup>16</sup>. Il était en effet beaucoup plus difficile pour un distributeur de louer un film n'ayant pas bénéficié de la publicité associée à une sortie en primeur dans l'un de ces prestigieux établissements. Notons que les conditions que la *Famous Players Canadian* se retrouvait, suite à sa prise de contrôle de l'ensemble des salles-clés du marché canadien, en position d'exiger des distributeurs pouvaient tant être à son avantage qu'au désavantage de ses concurrents.

La rapide prise de contrôle par *Famous Players Canadian* du marché canadien s'était effectuée grâce au soutien du grand capital banquier, à son tour facilité par l'octroi par Adolph Zukor de la franchise *Famous Players-Lasky* à la compagnie de Nathanson<sup>17</sup>. Combinée au réseau de relations liant Nathanson à certains des distributeurs canadiens les plus importants, cette franchise contribuait à assurer à la *Famous Players Canadian* un accès privilégié à l'essentiel de la production cinématographique américaine. La compagnie de Nathanson détenait par exemple en octobre 1924 (au moment de la signature de l'entente l'associant au groupe de Ganetacos) la première option sur les produits *Famous Players-Lasky*, *Metro-Goldwyn*, *Warner* et *Pathé*, en plus d'entretenir des relations privilégiées avec *First National*<sup>18</sup>. Cette prérogative de la *Famous Players Canadian* reposait sur un système de zones, de *runs* et de *dearance* ; les distributeurs devant s'engager à ne pas louer à l'intérieur d'un territoire donné<sup>19</sup> un film y ayant déjà été exploité avant qu'une période de *dearance* (variant généralement entre 30 à 90 jours) ne se soit écoulée. Comme ce système de protection venait largement compliquer l'accès des producteurs indépendants aux productions les plus

rentables sur le marché, plusieurs d'entre eux en vinrent à percevoir les conséquences d'une éventuelle affiliation de leur(s) établissement(s) à la *Famous Players Canadian* (perte d'indépendance et partage des revenus) comme un moindre mal. C'est notamment de cette façon que le groupe de Ganetakos en vint à conclure une entente avec Nathanson et *Famous Players Canadian*.

Suite à cette entente attribuant au réseau Ganetakos l'exploitation en *second run* dans les quartiers périphériques des productions couvertes par la franchise détenue par *Famous Players Canadian*, ce système de protection fonctionnait à Montréal de la façon suivante. La plupart des productions des grands studios hollywoodiens étaient d'abord exploitées en première passe (*first run*) pendant une semaine dans l'un des palaces faisant partie du groupe de salles contrôlé par *Famous Players Canadian* au centre-ville. Ce groupe inclut au fil des ans les Capitol, Palace, Loew's, Princess, His/Her Majesty's et Imperial. Chaque film faisait ensuite, après une première période de *dearance*, la tournée en seconde passe (*second run*) des salles de quartier gérées par *United Amusement*. Celles-ci les présentaient généralement à l'intérieur de programmes changés de deux à trois fois par semaines, pour lesquels un prix d'admission inférieur à celui des salles de première passe était demandé. Notons que la période de *dearance* ne s'appliquait pas à l'intérieur du réseau *United Amusement* : les films passaient d'une salle de la compagnie à une autre sans délai, selon une séquence pré-déterminée par la direction de la compagnie<sup>20</sup>. Les exploitants de salles non-affiliées à la *Famous Players Canadian* ou à la *United Amusement* ne pouvaient par conséquent espérer montrer une production retenue par *Famous Players Canadian* (c'est-à-dire, typiquement, une production possédant un potentiel commercial de premier ordre) avant que celle-ci n'ait déjà été exploitée dans tous les secteurs de la ville et qu'un minimum de deux périodes de *dearance* (cumulant plusieurs mois) ne se soient écoulées depuis sa première projection. Cette situation n'aurait pas été si critique pour

les indépendants si d'autres distributeurs avaient pu assurer une alternative viable – en termes de rentabilité et de régularité de l'approvisionnement – aux productions américaines. Ce n'était malheureusement pas le cas au Canada pendant les années vingt.

Certains exploitants s'étant malgré tout entêtés à défendre leur indépendance, les compagnies de Nathanson et Ganetakos durent à plusieurs reprises avoir recours à certaines tactiques visant à les contraindre à leur céder le contrôle (et une partie des profits) de leurs établissements. La plus fréquente de ces tactiques (nous verrons comment le groupe de Ganetakos en fut tour à tour victime et complice) consistait à menacer de venir faire directement compétition aux récalcitrants par l'acquisition ou la construction d'une salle sur leur territoire. Cette éventualité impliquant un large apport de capital était rarement la plus intéressante pour *Famous Players Canadian*. Pour les indépendants visés par ces manœuvres, il s'agissait cependant là du pire scénario imaginable. L'arrivée de Nathanson ou de *United Amusement* dans le voisinage signifiait en effet pour eux un accès considérablement dégradé aux productions les plus rentables sur le marché, de même que l'annihilation de la valeur de revente de leurs entreprise et propriété(s). La plupart en vinrent donc, tôt ou tard, à céder – pour se retrouver relégués dans leurs propres entreprises à des fonctions les rendant davantage semblables à de vulgaires gérants d'immeubles qu'à des émules de Roxy Rothafel.

#### Accomplissements du groupe mené par George Ganetakos

Nous aurons l'occasion au cours des prochains chapitres d'examiner les rapports complexes s'étant développés à partir de 1924 entre le groupe de Montréalais mené par George Ganetakos et la *Famous Players Canadian*. Il nous sera ainsi permis d'exposer certains des moyens par lesquels le groupe de Ganetakos réussit, malgré son affiliation à la *Famous*

*Players Canadian*, à maintenir le contrôle de son réseau jusqu'en 1959. Ces révélations devraient, en retour, nous permettre de mieux saisir l'ampleur de cet accomplissement.

Même si la lutte pour le contrôle de la *United Amusement* ne fut que rarement rendue public, la recherche du contrôle de la compagnie de Montréal par celle de Toronto n'en est pas moins rapportée par un certain nombre de témoignages d'époque. Charles C. Pettijohn, avocat-conseil de la *MPPDA* (*Motion Picture Producers and Distributors of America*), rapportait par exemple à Will Hays à son retour d'une mission canadienne au printemps de 1926 :

Nathanson practically controls the theatre situation of the entire Dominion of Canada west of the Province of Quebec, and his interest in the Quebec situation which I investigated is in my opinion based upon his desire and future plan to go into Quebec and New Brunswick on the east and acquire the Nicholas [Ganetakos – voir chapitre I] Theatres in Quebec with whom he has a friendly working arrangement now...<sup>21</sup>

La correspondance interne des dirigeants de *United Amusement* révèle quant à elle que les tactiques prédatrices de *Famous Players Canadian* ne furent pas sans causer au fil des ans certaines frictions entre les groupes de Montréal et de Toronto. Henry-Noel Chauvin, avocat et notaire de la *United Amusement*, explique notamment dans une lettre rédigée pendant des négociations liées au renouvellement de la franchise *Famous Players* de *United Amusement*, en 1936 :

In 1924 *United Amusement Corporation* allotted *Famous Players* a block of stock for an agreement to respect each others' territory during a period of fifteen years. For a renewal of this agreement *Famous Players* in the first place requested a further allotment of shares. *United* objected and offered to pay 15 % of its net profits.

*Famous Players* never invested a dollar in the *United Amusement Corporation*. The investment was made by *United* Directors and their friends.

The *United Company* is a small company compared with *Famous Players* and it desired to reach a position where it could carry on peaceably and without fear of being forced out of business by the larger Company.

*Famous Players* now wish matters so arranged that should they acquire a majority of the shares of the *United*, they will get control.

This defeats the very purpose the *United* had in view, namely, to keep their Company to themselves<sup>22</sup>.

Remarquons que la protection du territoire de la compagnie mentionnée par Chauvin demeurait indissociable de l'accès aux films des distributeurs contrôlés par *Famous Players Canadian*. En effet, comme l'offre se trouvait dans une certaine mesure unifiée (les distributeurs les plus importants étant tous contrôlés par *Famous Players Canadian*), ce ne sont pas les produits offerts par plusieurs vendeurs que se disputaient les exploitants, mais plutôt les territoires où les productions mises sur le marché par un groupe unifié de vendeurs seraient exploitées.

Si les actionnaires et dirigeants montréalais de *United Amusement* furent en mesure de conserver le contrôle de la compagnie jusqu'en 1959, il semble que ce soit d'abord et avant tout grâce à la qualité de leur gestion. Il ne fait en effet aucun doute que la *Famous Players Canadian* aurait pu, si elle l'avait souhaité, écraser *United Amusement*, ou à tout le moins forcer les actionnaires montréalais de cette dernière à lui céder le contrôle. Mais la compagnie de Toronto savait fort bien qu'elle se serait, ce faisant, aliéné les individus responsables du succès de l'entreprise. Ceux-ci lui étaient d'autant plus précieux que, d'abord et avant tout implantée dans les provinces situées à l'ouest du Québec, la *Famous Players Canadian* était loin de compter au sein de son organisation un grand nombre d'individus possédant une véritable compréhension du contexte québécois.

Or, c'est en maintenant le contrôle de la *United Amusement* à Montréal que Ganetakos et ses associés furent en mesure de constituer un réseau de salles de cinéma qui, si elles se situaient indiscutablement à l'intérieur du paradigme du palace cinématographique alors répandu en Amérique du Nord, n'en reflétaient pas moins une certaine spécificité montréalaise. Si le Montréalais en visite à New York peut de nos jours ressentir une étrange impression de familiarité à l'intérieur du complexe cinématographique AMC de la 42<sup>e</sup> rue, sorti du même moule que celui géré par la même compagnie sur la rue Ste-Catherine Ouest,

il en allait tout autrement au cours de la période à l'étude. C'est que malgré ses affiliations – directe à la *Famous Players Canadian* et indirecte à la *Famous Players-Lasky/Paramount Public* – la *United Amusement* sut mettre à profit le savoir-faire local dans la conception et la construction de ses théâtres, en s'entourant d'un petit groupe de collaborateurs réguliers, tous Montréalais, parmi lesquels on put notamment compter l'architecte D. J. Crighton, le décorateur Emmanuel Briffa, le plâtrier Anthony De Giorgio et les entrepreneurs de la *Brenner-Norris*.

Pour cette raison et pour celles qui suivent, les salles du réseau de la *United Amusement* en vinrent assez rapidement à occuper une place incontournable dans la vie de la métropole. Le développement du réseau ayant suivi de près tout au long de son histoire la croissance des divers quartiers résidentiels de Montréal, les établissements de la compagnie en vinrent à incarner une présence familière dans la vie quotidienne des Montréalais pendant plusieurs décennies. Les cinémas *United Amusement* se démarquaient ainsi des grands palaces de la rue Ste-Catherine Ouest, qui, dans la tradition des salles de théâtre et de vaudeville, demeuraient pour le commun des mortels plutôt associés aux grandes sorties. Cette présence se manifestait de plusieurs façons. Les établissements de la chaîne se trouvaient d'abord associés à une activité : la sortie, souvent hebdomadaire, au cinéma du quartier. Elle était ensuite architecturale ; les cinémas *United Amusement* comptant parmi les immeubles les plus imposants et les plus luxueux de la plupart des quartiers de la ville. Généralement situés à proximité de l'intersection des deux principales artères du secteur, les établissements *United Amusement* en vinrent à incarner, au même titre que l'église de la paroisse, un des pôles de la vie de chaque quartier.

La place centrale occupée par la *United Amusement* et son réseau dans la vie montréalaise peut également être observée dans les médias de l'époque. La chaîne est plus particulièrement visible dans la presse quotidienne, les programmes de ses divers

établissements ayant notamment été publiés dès le milieu des années dix dans chacune des éditions de *La Presse* ou du *Montreal Daily Star*. Vu l'expansion du réseau, c'est donc à la fin des années vingt une pleine colonne de ces journaux qui se trouve chaque jour consacrée aux salles de la *United Amusement* (sans compter la pleine page que *La Presse* et *The Standard* consacrent chaque samedi à la compagnie). La presse montréalaise sut bien entendu récompenser cette cliente fidèle. Les principaux journaux de l'époque évitèrent ainsi de reprendre le discours réactionnaire anti-cinéma de l'élite canadienne-française. Ils contribuèrent par ailleurs – plus concrètement – à faire de l'inauguration de chacune des salles de la compagnie un véritable événement. Suite à cette couverture médiatique, George Ganetakos et ses associés atteignirent un certain niveau de notoriété, devenant ainsi de légitimes sujets de caricature pour *La Presse*. [FIG. 22]

Nous verrons cependant que cette notoriété n'était pas que le résultat d'une entreprise de relations publiques, mais qu'elle découlait également de l'implication des dirigeants, collaborateurs et employés de la *United Amusement* dans la vie de la communauté. À cet égard, nous aurons plus particulièrement l'occasion d'examiner le rôle-clé joué par George Ganetakos tant au sein de la communauté grecque montréalaise qu'à l'intérieur des regroupements professionnels d'exploitants montréalais et québécois. Cette participation à la vie de la communauté ne peut à mon avis que démontrer un certain attachement des dirigeants de la *United Amusement* à Montréal – une ville qui, rappelons-le, représentait une terre d'accueil pour plusieurs d'entre eux. Comment pourrait-on expliquer, sinon, leur persévérance à exploiter un réseau de salles de cinéma sur l'un des territoires les plus hostiles à cette industrie ? La plupart des dirigeants de la compagnie étant anglophones, il leur aurait été on ne peut plus facile de faire comme bien d'autres et d'aller conduire leurs affaires au Canada anglais ou aux États-Unis.

Notons par ailleurs que cette hostilité manifestée à l'égard du cinéma par autorités civiles et religieuses québécoises pourrait bien avoir, paradoxalement, servi la cause du groupe de Ganetakos dans la lutte pour le contrôle de la *United Amusement* l'opposant à la *Famous Players Canadian*. Dans son rapport envoyé à Hays en 1926, Charles C. Pettijohn rapportait en effet la situation suivante :

Nathanson hesitates about going into Quebec at the present time on account of the censorship situation, the pending tax bill of eighty-five cents (85 ¢) per seat in Quebec and the general all-around graft now existing<sup>23</sup>.

Il faut bien sûr comprendre que Nathanson et *Famous Players Canadian* hésitaient à ce moment à mettre les fonds et les efforts nécessaires à l'atteinte sur le territoire québécois d'une domination équivalente à celle détenu par la compagnie à l'ouest de la province – la réalité de leur présence à Montréal et au Québec en 1926 n'étant pas remise en question ici.

À ce propos, notre survol des quelque vingt premières années d'histoire de la chaîne de salles gérée par George Ganetakos nous permettra de dresser un portrait relativement détaillé des ramifications tentaculaires par lesquelles la pieuvre *Famous Players Canadian* (pour reprendre une métaphore de l'éditrice du *Canadian Moving Picture Digest* <sup>24</sup>) réussit à accaparer une forte proportion des revenus générés par le secteur de l'exploitation cinématographique à Montréal. Nous verrons entre autres comment, par le biais d'un réseau de filiales et d'ententes avec des propriétaires de salles – au cœur duquel se retrouvait bien entendu l'entente conclue en 1924 avec le groupe de Ganetakos – la compagnie de Toronto fut en mesure de profiter de l'exploitation de plusieurs salles montréalaises et québécoises construites et détenues par des indépendants.

En ce sens, le présent mémoire se présente souvent comme une version approfondie du rapport déposé en avril 1931 par le commissaire Peter White. Rappelons que la monopolisation de l'industrie par la *Famous Players Canadian* au cours des années vingt n'avait



pas été sans susciter, pour des motifs tant patriotiques que commerciaux, la montée d'un vaste sentiment d'indignation. Les individus et compagnies opposés aux manœuvres de la *Famous Players Canadian* obtinrent de cette façon, après plusieurs années de protestation, la tenue entre novembre 1930 et mars 1931 d'une commission d'enquête fédérale. La conclusion de celle-ci fut, simplement : « A combine exists in the motion picture industry in Canada within the meaning of the Combines Investigation Act. »<sup>25</sup> Cette tentative d'intervention gouvernementale se termina cependant en queue de poisson lorsque la cause type intentée contre la *Famous Players Canadian* devant un tribunal ontarien au début de 1932 fut déboutée<sup>26</sup>. Le rapport produit par le commissaire de White n'en constitue pas moins un compte-rendu détaillé des pratiques de la *Famous Players Canadian*, ainsi que de la situation de l'industrie cinématographique canadienne dans son ensemble au tournant des années trente, que bien des historiens surent mettre à profit.

#### Quelques informations complémentaires sur ma recherche

Lorsque je me suis attaqué à ce mémoire, mon projet était de couvrir l'histoire de la chaîne Ganetakos de sa création en 1910 jusqu'à la prise de contrôle de *United Amusement* par *Famous Players Canadian* en 1959. Cette période présentait le net avantage d'être, tant par rapport à l'histoire de l'entreprise que par rapport à l'évolution globale de l'industrie cinématographique nord-américaine, fort cohérente. Elle couvrait en effet l'entièreté des années au cours desquelles la chaîne fut dirigée à partir de Montréal par la famille Ganetakos : par George Ganetakos de l'ouverture du Moulin Rouge en 1910 jusqu'à sa mort en 1955, puis par son fils John G. Ganetakos. La période considérée coïncidait de surcroît presque parfaitement avec l'ère institutionnelle classique de l'exploitation

cinématographique, à laquelle tant le paradigme du palace de quartier que les systèmes de distribution étudiés dans les prochains chapitres demeurent plus spécifiquement associés.

J'ai cependant dû me rendre en cours de route à l'évidence que cette période était beaucoup trop vaste pour être convenablement traitée dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. J'ai par conséquent choisi d'interrompre mon survol de l'histoire de la compagnie en 1930. Cette date n'est pas arbitraire. Au terme de cette année, la *United Amusement* se trouve en effet à avoir constitué le noyau de son réseau de salles (la crise économique venant interrompre l'expansion de la chaîne entre 1931 et 1936), établi son identité, déterminé le cadre de ses relations avec la *Famous Players Canadian* pour les trente prochaines années, et opéré la transition au parlant. Il demeure malgré tout dans mes intentions d'écrire dès que possible la seconde partie (1931-1959) de cette histoire, pour laquelle mes recherches se trouvent fort avancées.

Le présent mémoire repose en grande partie sur les données et informations que j'ai pu recueillir au sein du fonds Cinéma Impérial conservé dans les archives de la *Cinémathèque québécoise*. Découvert en 1995 dans les caves du cinéma Impérial par l'organisation du *Festival des films du monde*, qui venait à ce moment de recevoir l'édifice en donation de *Famous Players*, ce fonds rassemble une bonne partie des archives de la branche québécoise de *Famous Players*. Celles-ci incluent de nombreux documents générés par les diverses compagnies absorbées par cette dernière au fil des ans – au premier rang desquelles figurent *Consolidated Theatres Limited* et, bien entendu, *United Amusement*. Les types de documents contenus par ce fonds correspondent largement à ce que l'on pourrait s'attendre à retrouver dans les archives d'une entreprise : correspondances professionnelles, procès-verbaux de rencontres, ententes, contrats, avis légaux, formulaires, rapports, bilans financiers, etc. Les procès-verbaux des rencontres des conseils d'administration de *United Amusements, Limited* (1919-1924) et de

*United Amusement Corporation, Limited* conservées au sein du fonds Cinéma Impérial ont plus particulièrement constitué l'épine dorsale de ma documentation.

Les documents administratifs de ce type n'étant que trop rarement conservés – et plus rarement encore rendus accessibles aux chercheurs – il est certain que la nature des informations inédites révélées par eux exerça une nette influence sur les orientations générales de ce mémoire – une situation reflétée par les diverses facettes de l'histoire de la chaîne dirigée par George Ganetakos considérées au fil des prochaines pages : gestion de la chaîne, stratégies d'expansion, financement, contrôle de la compagnie, etc. Par conséquent, et à titre d'exemple, la décoration des salles *United Amusement* m'intéresse ici moins pour ses qualités plastiques que pour ce qu'elle révèle des stratégies d'une entreprise commerciale visant à s'attirer les faveurs d'un certain public.

Plusieurs sources secondaires ont également joué un rôle irremplaçable dans mes recherches, venant tour à tour éclaircir certains points négligés par les documents conservés au sein du fonds Cinéma Impérial et témoigner de la place occupée par la *United Amusement* dans la vie de la métropole. J'ai de cette façon fait un vaste usage de données recueillies dans les pages des quotidiens *La Presse* et *The Montreal Daily Star*, ainsi que dans celles de l'hebdomadaire montréalais *The Standard*. Ces publications représentent toutes des mines à peine explorées d'informations sur le cinéma à Montréal. Une autre inestimable source de données et de renseignements sur l'industrie canadiennes du cinéma fut le *Canadian Moving Picture Digest*, journal corporatif édité dès 1915 par la colorée Ray Lewis. J'ai plus particulièrement pu tirer des pages de cette publication un certain nombre de détails cruciaux à l'analyse des relations entre *United Amusement* et *Famous Players Canadian* n'ayant pas été consignés à l'intérieur des documents contenus par le fonds Cinéma Impérial.

Certains aspects de l'histoire de la *United Amusement* ayant par ailleurs déjà fait l'objet de recherches approfondies, la nature des travaux de quelques-uns de mes prédécesseurs en vint nécessairement à influencer l'approche de ce mémoire. L'architecture et la décoration des salles de la chaîne, plus particulièrement, ont admirablement été couvertes par Jocelyne Martineau, auteur d'une volumineuse étude patrimoniale portant sur les cinémas de Montréal, par Philip Dombowsky, auteur d'un mémoire sur la carrière et l'œuvre d'Emmanuel Briffa, de même que par Dane Lanken, auteur de *Montreal Movie Palaces : Great Theatres of the Golden Era, 1884-1938*. Bien que se voulant « grand public », le livre de Lanken ne s'en démarque pas moins des autres ouvrages du genre de par l'envergure et la rigueur des recherches menées par l'auteur. *Montreal Movie Palaces* présente de plus un grand nombre de superbes photographies documentant la grande majorité des salles mentionnées au cours des prochains chapitres. Idéalement, ce mémoire et l'ouvrage de Lanken devraient être lus de paire, la documentation visuelle renfermée par le second ne pouvant à mon avis que rendre beaucoup plus vivante l'histoire racontée par le premier.

D'emblée, les travaux de Martineau, Dombowsky et Lanken permettent d'étendre aux salles de la *United Amusement* certaines observations de Maggie Valentine portant sur l'évolution des salles de cinéma au sud de la frontière. Valentine écrit ainsi :

In the United States, movie theatres were equated with egalitarianism and democracy, expressed originally through appropriating European symbols of social status and class differentiation and later [après 1935 dans le cas de la *United Amusement*] through commercial modernism<sup>27</sup>.

Selon Valentine, cette appropriation d'influences et de styles architecturaux pratiquée par les architectes et les décorateurs nord-américains permit l'introduction de diverses citations visuelles « that educated Americans would recognize and that the less educated would regard as classy. »<sup>28</sup> La chaîne de Ganetakos ne pouvait donc que gagner sous tous les plans en mettant cette stratégie architecturale à son profit, puisque, ce faisant, elle contribuait à

favoriser l'émergence d'une nouvelle forme de divertissement non seulement accessible à, mais aussi acceptable par, toutes les classes de Montréalais.

J'aimerais finalement, avant de clore cette introduction, justifier le vaste usage fait dans ce mémoire de la citation. En cédant aussi souvent que possible la parole aux divers acteurs et témoins de l'histoire de la *United Amusement*, j'ai d'abord voulu réduire au minimum les risques de distorsion de leurs positions et points de vue. Cette décision visait également à préserver les fascinantes connotations – d'époque, de mentalité – associées à ces citations, que toute tentative de paraphrase de ma part aurait assurément anéanties. On me pardonnera également ma fréquente utilisation d'anglicismes. L'industrie cinématographique nord-américaine étant – bien entendu – d'abord et avant tout anglophone, il me serait paru absurde de substituer des termes anglais compris par tous (*feature, block booking, first run*, etc.) par des termes français n'ayant jamais été usités au sein du milieu dont ils relèvent.

<sup>1</sup> La *Canadian Picture Pioneers* considérant le l'Electric Theatre ouvert à Vancouver à l'automne 1902 par John et Nettie Schuberg comme le premier établissement du genre au Canada. « They Led the Way: The motion pictures industry of Canada marks the golden anniversary of the silver screen. » *Film Weekly Year Book of the Canadian Motion Picture Industry, 1953-1954*, Hye Bossin (éd.), pp. 20-23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 17-23.

<sup>3</sup> On retrouve ainsi, en plus de la biographie publiée en 1978 par le neveu de Ouimet, Léon-H. Bélanger (voir bibliographie), celle de Mathieu-Robert Sauvé : *Léo-Ernest Ouimet : L'homme aux grandes vues*, coll. Les grandes figures. Montréal : XYZ, 1996.

<sup>4</sup> Bien que l'affiliation de *United Amusement* à *Famous Players Canadian* n'ait jamais été secrète – la presse corporative de l'époque en faisant à de multiples reprises mention – c'est généralement sur cette source que reposent les affirmations des historiens.

<sup>5</sup> White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931, pp. 16-17. Paul S. Moore nous met cependant en garde de ne pas considérer Nathan L. Nathanson comme un simple directeur régional de la compagnie américaine. « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon: Producing National Competition in Film Exhibition. » *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 2, automne 2003, pp. 27-28.

<sup>6</sup> White, *op. cit.*, p. 225.

<sup>7</sup> Jarvie, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 p. XIII.

<sup>8</sup> Cornellier, Louis. « Laurent Laplante contre l'hégémonie. » *Le Devoir*, 27 décembre 2003, p. E 5.

<sup>9</sup> Ceci dit, je reconnais pleinement le besoin pour un divertissement accessible aux hommes, femmes et enfants de toutes les classes sociales. Je suis également disposé à admettre la très grande influence du cinéma, et en particulier des films importés du sud de la frontière, sur l'évolution de la société québécoise au cours du dernier siècle.

<sup>10</sup> Sauf, évidemment, dans le cas de la taverne. Cette compétition faite par les salles de cinéma aux divers lieux de perdution des grandes villes est d'ailleurs, à l'époque des nickelodeons et des scopes, un des seuls mérites que plusieurs acceptent de prêter à ces nouveaux lieux de divertissement.

<sup>11</sup> Mayer, Arthur. *Merely Colossal: The Story of the Movies from the Long Chase to the Chaise Longue*. New York: Simon and Schuster, 1953, pp. 227-228. Les mots cités par Mayer dans cet extrait sont de : John Davenport. « Uneasy Dreams. » *Observer*, September 23, 1951.

<sup>12</sup> Sur le réseau *France-Film*, voir : Pierre Véronneau. « Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I). » *Les dossiers de la Cinémathèque*, numéro 3. Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1979. Sur le réseau *Odeon*, voir : Paul S. Moore. « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon : Producing National Competition in Film Exhibition. » *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 2, automne 2003, pp. 22-45.

<sup>13</sup> « Le trust nord-américain du cinéma veut s'emparer du film français – Tout un circuit français organisé autour du "Princess" et de l'"Amherst" dès septembre prochain – Le rôle de la "Regal Films" – La place du cinéma français sur le marché québécois. » *Le Devoir*, 26 février 1938.

<sup>14</sup> Le système basé sur la vente par le producteur de *State Rights* à une série de distributeurs régionaux, utilisé au cours des années dix pour la distribution des premiers *feature films*, avait l'avantage de réduire au minimum les efforts mis par le producteur dans la commercialisation de son produit. Ce système limitait cependant la part des profits récoltés par ce dernier aux sommes fixes déboursées par les détenteurs des *State Rights*. Ces derniers étaient par conséquent les seuls à s'enrichir dans le cas où un film s'avérait un grand succès.

<sup>15</sup> Extrait d'un memorandum (signature illisible) adressé à Will Hays le 3 octobre 1924 : « Mr. Nathanson – Dominating exhibitor in Canada, controlling eighty two theatres. Included in this total are nearly all of the important theatres in Canada. Nathanson's theatres purchase 80 % of the first run business in Canada and 35 % of all pictures sold in Canada. » *Will Hays Papers*, première partie, bobine no 18, cadre 412.

<sup>16</sup> Jarvie, *op. cit.*, p. 29.

<sup>17</sup> Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990, p. 60.

<sup>18</sup> [Signature illisible.] Memorandum adressé à Will Hays, 3 octobre 1924. *op. cit.*

<sup>19</sup> Les *Boards of Trade* constitués par l'industrie se chargeaient de délimiter ces territoires.

---

<sup>20</sup> Déterminée en fonction de certains paramètres tels que la situation géographique de la salle, son pouvoir d'attraction et ses tarifs d'admission, cette hiérarchisation des établissements du réseau ne fut pas sans soulever l'ire de certains propriétaires de salles gérées par *United Amusement*.

<sup>21</sup> Pettijohn, Charles C. « In Re. Canada », memorandum adressé à Will Hays, [8 avril 1926]. *Will Hays Papers*, première partie, bobine 26, cadres 287 et 288. Ce document a été découvert par Jacques Portes (voir bibliographie), qui l'attribue à Frank Herron. Il s'agit-là à mon avis, sur la base des informations révélées par le rapport annuel du président de la *MPPDA* en date du 29 mars 1926 (bobine 18, cadre 136), d'une erreur.

<sup>22</sup> *FCI*, B10 D375 (lettre adressée à George A. Montgomery, 19 octobre 1936).

<sup>23</sup> Pettijohn, *op. cit.*

<sup>24</sup> Lewis, Ray. « We're Agin It. » *CMPD*, Vol. 14, no. 14, August 5, 1922.

<sup>25</sup> White, *op. cit.*, p. 230.

<sup>26</sup> Pour un excellent compte-rendu analytique des événements ayant entouré la commission d'enquête menée par Peter White, voir : Jarvie, *op. cit.*, pp. 25-43 (« The White Report and the Trial of *Famous Players*, 1932. »)

<sup>27</sup> Valentine, Maggie. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1994, p. 5.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 34. Valentine analyse plus particulièrement l'exemple du Regent de New York (1913), modelé sur le palais des Doges de Venise.

## Chapitre I

### Genèse d'une chaîne : Les prédécesseurs indépendants de

#### *United Amusement Corporation, Limited*

Trois compagnies mises sur pied par le même groupe de dirigeants et d'actionnaires montréalais posent entre 1910 et 1924 les assises du réseau de salles de cinéma qui deviendra celui de la *United Amusement Corporation, Limited* en septembre 1924. Ce sont, dans l'ordre de leur création : la *Canadian Amusement Company, Limited* (1910), la *Independent Amusement, Limited* (1912) et la *United Amusements, Limited* (1919). Nous verrons au cours de ce chapitre comment ces compagnies prirent le relais des cinémas Ouimetoscope et Nationoscope inaugurés à Montréal en 1906-1907 en se consacrant au développement d'une nouvelle forme de spectacle cinématographique reflétant la respectabilité à laquelle aspirait la classe moyenne de l'époque. Nous verrons ensuite comment elles réussirent à implanter ce nouveau type de spectacle cinématographique empreint de respectabilité dans les quartiers périphériques de Montréal – et à ainsi créer la prospère chaîne de salles qui fera dès le début des années vingt l'objet de la convoitise de la *Famous Players Canadian*.

Nous serons également à même de constater au fil des prochaines pages à quel point la composition du noyau de dirigeants et d'investisseurs locaux commun aux trois compagnies énumérées reflétait les particularités du contexte montréalais. Une première particularité de ce contexte fut le rôle prépondérant joué par la communauté grecque dans les débuts de l'industrie cinématographique montréalaise. La crise affectant l'économie grecque au début de la décennie 1890 avait en effet forcé plusieurs Hellènes à venir tenter leur chance en Amérique du Nord<sup>1</sup>. Majoritairement issus des régions rurales ayant été les plus durement



touchées par cette crise<sup>2</sup>, ces nouveaux arrivants préfèrent s'établir dans les grands centres urbains du nouveau continent, qui leur semblent offrir de meilleures opportunités économiques. C'est ainsi qu'une communauté grecque commence à se constituer à Montréal vers 1895<sup>3</sup>.

Sans fortune, ces immigrants grecs fraîchement débarqués se consacrent généralement à de petits commerces installés sur la voie publique, la plupart d'entre eux devenant cireurs de chaussures ou vendeurs (de fruits, d'arachides, de friandises, de cigares, de fleurs, etc.) Par les effets combinés d'un labeur incessant et d'un mode de vie spartiate, plusieurs de ces immigrants accumulent bientôt les capitaux qui leur permettront d'acheter ou de louer un lieu de commerce – et d'ainsi pouvoir démarrer une véritable entreprise. Dans bien des cas, celle-ci sera un restaurant, une pâtisserie ou une confiserie<sup>4</sup> ; dans plusieurs autres entre 1905 et 1910, elle sera un nickelodeon ou un scope. C'est que cette première vague d'immigration grecque à Montréal coïncide avec la brève période au cours de laquelle ces forts lucratifs établissements peuvent être ouverts moyennant un investissement initial minime. Le vocable de *golden Greeks* utilisé quelques décennies plus tard par le *Canadian Film Weekly* pour désigner ce groupe de pionniers ne semble donc pas complètement injustifié<sup>5</sup>.

Le directeur-général et principal animateur des *Canadian Amusement, Independent Amusement* et *United Amusements* est un de ces immigrants grecs : George G. Ganetakos. Né vers 1877-1878 dans un village de Durali, Elos, en Laconie (région située au sud-est de la péninsule du Péloponnèse), George Ganetakos arrive à Montréal en 1900<sup>6</sup>, alors que la communauté grecque québécoise ne compte en tout et pour tout qu'une soixantaine d'individus<sup>7</sup>. Peu de temps après son arrivée, Ganetakos adopte – comme plusieurs autres immigrants grecs – un second patronyme un peu moins apte à attirer l'attention des indigènes. Le directeur-général de la chaîne de cinéma qui nous intéresse sera donc connu, et

cela au moins jusqu'à la fin des années vingt, tant sous le nom de George Ganetakos que sous celui de George Nicholas. Si aucun des deux patronymes ne semble avoir été systématiquement préféré à l'autre au cours de cette période, on peut quand même observer une certaine prédominance du « Nicholas » dans les documents ayant trait à la vie publique du personnage (articles et publicités publiés dans la presse de l'époque – et plus particulièrement dans les quotidiens francophones) et du « Ganetakos » dans les documents internes produits par les compagnies auxquelles celui-ci fut associé.

Notons au passage que cette utilisation d'un second patronyme plus transparent ne saurait être associée à un rejet de ses racines grecques par Ganetakos. Celui-ci se démarquera en effet tout au long de sa carrière par son implication au sein de la communauté grecque montréalaise, de même que par son dévouement pour sa mère-patrie<sup>8</sup>. Il acquerra plus particulièrement au cours de la seconde guerre mondiale une certaine notoriété en tant que président national du *Greek War Relief of Canada*<sup>9</sup>. Ses activités au sein de cette organisation lui vaudront d'ailleurs d'être nommé commandant de l'Ordre du Phoenix par le roi de Grèce en 1950<sup>10</sup>.

Incarnant selon l'historien de la communauté grecque canadienne George Vlassis « A shining example of the versatility and adaptability of the Greek, » George Ganetakos délaisse lors de son arrivée à Montréal son métier de forgeron<sup>11</sup>, pour plutôt intégrer l'industrie de la restauration. L'édition 1906-1907 de l'annuaire Lovell's recense ainsi deux Nicholas (D. et G.) actifs à Montréal dans le secteur de la confiserie. Une des adresses leur étant associée est celle du Cosy Parlor, un restaurant et comptoir à crème glacée dressé au coin des rues Ste-Catherine Ouest et University<sup>12</sup>. Selon Dane Lanken, le Cosy Parlor est à cette époque géré par l'oncle de George Ganetakos. Situé sur l'artère montréalaise s'imposant à cette époque comme le haut-lieu du divertissement au Québec, le Cosy Parlor voit ses affaires étroitement

mêlées à celles des salles de spectacle situées à proximité. Une publicité de la *G. Nicholas and Co* imprimée en octobre 1909 dans un programme de la prestigieuse salle de vaudeville Bennett's invite de cette façon les Montréalais – et plus particulièrement les Montréalaises – à venir déguster un bouillon ou une glace au Cosy Parlor après la représentation. [FIG. 5 et 6]

Toujours selon Lanken, George Ganetakos prend conscience du vaste potentiel commercial des vues animées lorsque des projections gratuites données au Cosy Parlor (en toute probabilité au cours de l'année 1909) dans le but d'attirer la clientèle s'avèrent plus populaires que les divers mets et friandises servis par l'établissement<sup>13</sup>. C'est vraisemblablement suite à cette découverte que Ganetakos décide de se lancer en affaires dans le domaine de l'exploitation cinématographique.

La première compagnie active au sein de cette industrie à laquelle il se trouve associé, la *Canadian Amusement Company, Limited*, reçoit ses lettres patentes le premier mars 1910 – un événement rapporté en première page du *Montreal Daily Star* le 5 mars suivant. Les fondateurs de la *Canadian Amusement* sont au nombre de cinq : William Bell, commerçant, Demetre Zarafonites<sup>14</sup> et George Ganetakos, pâtissiers (*confectioners*), James Seath Smith, architecte et David Allen Murray, caissier. Tous sont de Montréal ; trois (Zarafonites, Murray et Ganetakos) participeront à la création de la *United Amusement Corporation, Limited* quatorze ans plus tard. Le capital de la *Canadian Amusement* est fixé à cinquante mille dollars, réparti en 500 actions de cent dollars chacune<sup>15</sup>.

### Le Moulin Rouge

La *Canadian Amusement* ouvre en 1910 sa première salle de vues animées, le Moulin Rouge, sur la rue Ste-Catherine Est, entre les rues St-Timothée et Amherst<sup>16</sup>. Le choix

semble éclairé : selon une publicité publiée par une agence immobilière en 1912, « The corner of Amherst and St. Catherine streets, is one of the important street railway junction points, and in this section of St. Catherine street, we find the best retail district in the East End. Amherst is also becoming an important business street »<sup>17</sup>. Le Moulin Rouge se retrouve de plus à deux pâtés de maisons à l'est du Nationoscope, érigé par Georges Gauvreau et Damase Larose (et géré en 1910 comme théâtre par Alphonse Demers et Blaise Montésano), et à deux pâtés de maisons à l'ouest du second Ouimetoscope de Léo-Ernest Ouimet. Lors de leurs inaugurations – respectivement en mai et en septembre 1907 – ces deux salles comptaient parmi les tout premiers établissements à vocation spécifiquement cinématographique d'Amérique du Nord à rechercher la clientèle des classes moyenne et bourgeoise<sup>18</sup>. Désireux de souligner le caractère raffiné du lieu comme des attractions y étant présentées, les responsables du Ouimetoscope vont d'ailleurs jusqu'à inclure dans plusieurs des programmes hebdomadaires imprimés pour leur établissement des listes de notables ayant assisté aux spectacles préparés par eux<sup>19</sup>. C'est donc à dessein que les conceptions et activités des Nationoscope et Ouimetoscope reposaient sur un ensemble d'éléments connotant le luxe et la respectabilité : décorations opulentes, auditoriums spacieux et bien aérés, loges, projections soignées et programmes (vues et chansons illustrées) divertissants, mais aussi instructifs et moraux<sup>20</sup>.

L'apparition en primeur nord-américaine de ce nouveau type de salle de vues animées dans l'Est de Montréal est en grande partie liée à la constitution, à forte prédominance canadienne-française, de la population de cette section de la ville. Les besoins de cette clientèle francophone se trouvent en effet largement négligés au début du vingtième siècle par le principaux établissements scéniques (théâtres, vaudevilles et burlesques) de Montréal, alors presque entièrement contrôlés et alimentés en attractions par les grands réseaux

américains<sup>21</sup>. L'importation de spectacles scéniques français ne pouvait quant à elle remédier à cette pénurie, puisque largement limitée par la petitesse et l'éloignement du marché francophone nord-américain – dont se ressent également la production locale de spectacles scéniques.

Muet et aisément transportable, le cinéma surmonte aisément dès son apparition la plupart des difficultés étant jusqu'alors venues limiter la variété de l'offre en matière de divertissement pour les Montréalais francophones. Il atténue également pendant quelques années l'importance des appartenances nationales et linguistiques des attractions (ou œuvres) dont il favorise la circulation<sup>22</sup>. Les Montréalais de l'époque des scopes peuvent par conséquent voir des productions cinématographiques tant françaises, britanniques et américaines, qu'italiennes, russes ou scandinaves.

Cette rencontre du média cinématographique émergent et du public francophone montréalais permet donc à l'industrie locale de l'exploitation cinématographique de prendre pendant quelques années débutant vers 1906 quelques longueurs d'avance sur le reste du continent. Le *Moving Picture World* rapporte ainsi en avril 1908 qu'un représentant de la branche britannique de la compagnie Gaumont, A. C. Bromhead, affirmait après avoir sillonné les États-Unis et le Canada pendant plusieurs semaines que « *the best shows of all* » pouvaient être trouvés à Montréal<sup>23</sup>. Quelques années plus tard – vers 1910 – un des dirigeants de l'agence new-yorkaise *Klaw and Erlanger* aurait pour sa part déclaré, selon le *Montreal Daily Star* : « It is only since my present visit to Montreal, and seeing your motion picture theatres, that I realized the possibility of such entertainments, or their popularity. »<sup>24</sup>

L'influence exercée par l'Église catholique sur les francophones de Montréal (s'étendant, bien entendu, à leurs politiciens et administrateurs) allait cependant rapidement venir freiner le développement des salles de vues animées montréalaises. L'Église se lance en

effet au tournant des années dix dans une campagne tous azimuts contre cette nouvelle forme de spectacle. En l'an 1912, les échelons supérieurs de la hiérarchie catholique iront jusqu'à purement et simplement condamner le cinéma – même lorsque utilisé à des fins de propagande religieuse<sup>25</sup>. (Seule la publication de l'encyclique *Vigilanti Cura* par le pape Pie XI en 1936 viendra mettre un terme à l'opposition catégorique de l'Église catholique au cinéma<sup>26</sup>.) Globale et en définitive abstraite, cette condamnation du phénomène cinématographique s'avère cependant probablement moins dommageable pour l'industrie que les innombrables prohibitions particulières sans cesse proférées par le clergé à ses ouailles. La période du carême, par exemple, semble affecter négativement les exploitants québécois, comme en témoigne l'entrefilet suivant tiré du *Canadian Moving Picture Digest* du 2 mars 1918 : « The Moulin Rouge is located in the East End, where the population are nearly all Catholics, and the Lenten season has put this house on the wrong side of the ledger. »<sup>27</sup>

La campagne anti-cinéma de l'Église se joue également aux plans juridique et légal. Le clergé tente ainsi dès 1907 de rendre illégale l'ouverture des salles de vues animées le dimanche<sup>28</sup>. Or, la journée du repos dominical constitue à cette époque le seul moment de la semaine où l'ouvrier et sa famille peuvent s'amuser et se détendre quelques heures – en se rendant aux vues, par exemple. Les exploitants, qui se trouvent pour cette raison à récolter une bonne partie de leurs recettes hebdomadaires en cette journée, n'ont d'autre choix que de tenter de rendre inapplicable à leurs établissements la loi du dimanche. Ils s'organisent et, menés par Léo-Ernest Ouimet, réussissent au début des années dix à faire reconnaître leurs droits (qui sont également ceux de leur clientèle)<sup>29</sup>. Cette victoire ne survient cependant qu'au prix d'une lutte éreintante ; le temps, l'énergie et les fonds des exploitants ayant été drainés pendant ces années – critiques dans le développement de l'industrie cinématographique

nord-américaine – par une myriade de démarches légales. (Sans compter que, comme nous le verrons au troisième chapitre, tout sera à recommencer à la fin des années vingt.)

L'Église représente de surcroît une des principales forces derrière la création du Bureau de la censure de la province de Québec, institué par une loi votée en décembre 1912 et opérationnel dès mai 1913<sup>30</sup>. La province peut dès lors se targuer de posséder une des censures les plus strictes – ou, selon un avis largement partagé au sein de l'industrie, les plus hostiles et bornées – en occident. Une forte proportion des films soumis seront rejetés ; plusieurs autres sont mutilés au point d'être rendus parfaitement incompréhensibles<sup>31</sup>. La situation se dégrade à un tel point que le producteurs américains menaceront en 1926 de retirer en bloc leurs produits du marché québécois<sup>32</sup>. Dans un autre grand moment de nationalisme canadien-français mal placé, le premier ministre Louis-Alexandre Taschereau – qui refuse catégoriquement de traiter avec l'industrie – réplique: « Nous avons un bureau de censure qui connaît ce qui convient à notre province et à notre population. »<sup>33</sup> On ne saurait trouver de déclaration illustrant mieux la condescendance face au populaire des élites canadiennes-françaises de l'époque.

Bref, le renversement de situation faisant du Québec l'un des territoires les moins attrayants pour l'industrie cinématographique au cours des années dix et vingt (souvent illustré par une déclaration faite en 1929 par le directeur de la *Canadian Universal*, Clair Hague, selon laquelle « a town of 7 or 8,000 in Quebec is really no better than a town of 3 or 4,000 in any other territory »<sup>34</sup>) est loin d'être inexplicable<sup>35</sup>. Car il faut en outre se souvenir que, en plus de devoir composer avec les positions réactionnaires de l'Église catholique, les exploitants québécois durent faire face au cours de ces mêmes années à un renouveau de la barrière linguistique entre publics et attractions. En effet, si la langue des titres et intertitres des vues d'une ou deux bobines exhibées lors de l'ouverture du Ouimetoscope était sans

grande importance, il en allait tout autrement pour celle des intertitres des grands films – pour la plupart importés des États-Unis – constituant le cœur de chaque programme à partir des années dix.

Les conditions ne sont toutefois pas encore aussi dégradées pour les exploitants de cinémas du Québec francophone au moment de l'ouverture du Moulin Rouge, le 17 septembre 1910<sup>36</sup>. Les deux principaux journaux français de Montréal, *La Patrie* et *La Presse*, rendent compte de cette inauguration dans des articles suivant visiblement de très près le communiqué de la compagnie – puisque quasi-identiques :

### **Au Moulin Rouge**

Le nouveau théâtre Le Moulin Rouge, situé au coin des rues Amherst et Ste-Catherine Est, ouvrira ses portes au public samedi, le 17 septembre.

Le nouveau théâtre est la propriété de la « Canadian Amusement Co. Ltd, » dont M. Bell, marchand de fruits en gros, est le président.

Le Moulin Rouge est pourvu de tout ce qu'il y a de plus moderne, contient 950 sièges.

Le programme consistera en vues animées choisies avec soin, comédie française, chansons illustrées anglaises et vaudeville de New York.

L'orchestre est sous la direction de M. Jean Goulet, ce qui assure d'avance de la qualité de la musique.

La compagnie se propose de construire deux autres théâtres en cette ville, l'an prochain<sup>37</sup>.

La documentation entourant le Moulin Rouge est plutôt nébuleuse. Généralement bien informé, Dane Lanken écrit que le Moulin Rouge est un théâtre déjà existant que l'on adapte aux besoins des vues animées<sup>38</sup>. Cette affirmation semble cependant être contredite par le relevé des locataires pour l'année 1909 conservé aux Archives de la ville de Montréal, qui recense un menuisier et quelques marchands aux numéros civiques plus tard occupés par le Moulin Rouge. Un article publié dans le *Montreal Daily Star* en 1913 décrit pour sa part le théâtre de la *Canadian Amusement* comme un immeuble de bois dont la façade se trouve ornée



de grandes pales de moulin à vent<sup>39</sup>. [FIG. 7] D'emblée, une telle devanture tape-à-l'œil situe l'établissement dans la lignée du nickelodeon.

Un « salon de crème à la glace » est par ailleurs joint en annexe à la salle de spectacle du Moulin Rouge. [FIG. 8] Cette inversion de la situation précédemment en vigueur au Cosy Parlor illustre bien les avancées rapides de la nouvelle forme de spectacle. L'existence de cette annexe pourrait en partie s'expliquer par le fait que, selon Lanken, le principal bailleur de fonds de l'entreprise ne serait nul autre qu'Ernest A. Cousins (1865-1963), le fournisseur en crème glacée et produits laitiers du Cosy Parlor – et futur président des *Independent Amusement, Limited, United Amusements, Limited* et *United Amusement Corporation, Limited*. Natif du Northamptonshire (Angleterre), Cousins était venu s'établir au Canada à l'âge de dix-huit ans. Après avoir débuté comme ouvrier agricole, puis comme laitier, Cousins fonde sa propre compagnie. D'abord nommée *Zouave Dairy*, puis *Ernest Cousins Ltd.*, celle-ci prospère et assure sa fortune<sup>40</sup>.

La conversion de l'immeuble du Moulin Rouge en salle adaptée aux vues animées s'était effectuée sous la supervision de l'architecte James Seath Smith, dont la participation à la *Canadian Amusement* fait guise de rémunération<sup>41</sup>. L'identité du décorateur du Moulin Rouge demeure toutefois un mystère ; Philip Dombowsky ayant été en mesure de démontrer que l'arrivée d'Emmanuel Briffa (crédité par Lanken pour la décoration de l'établissement) en Amérique du Nord fut en fait postérieure de près de deux ans à l'ouverture du théâtre. Dombowsky admet toutefois qu'il demeure possible que Briffa y ait participé à des rénovations effectuées sous la direction de Seath Smith en 1915<sup>42</sup>.

Les affaires du Moulin Rouge et de la *Canadian Amusement* semblent connaître un bon départ. Le *Moving Picture World* de New York, qui rapporte à l'occasion l'évolution des affaires de l'entreprise, annonce ainsi dans son édition du 25 novembre 1911 :

« The Moulin Rouge (Red Mill), is now showing an all Independent service, and the management is satisfied with the change made. "Standing room," is the slogan from 7 p. m. until "good night." »<sup>43</sup>

Entre l'ouverture du Moulin Rouge et le début de 1912, aucune publicité ne paraît dans les principaux quotidiens montréalais – ce qui pourrait en effet laisser croire que la direction n'a pas trop de mal à faire salle comble. Ce n'est qu'en mars 1912 que *La Patrie* se met à publier, sur une base plus ou moins hebdomadaire, des publicités annonçant aux lecteurs les faits saillants de la programmation du Moulin Rouge. Celles-ci sont souvent accompagnées par des articles (en fait, d'autres publicités déguisées) mettant l'accent sur la popularité de l'établissement, de même que sur ses divers comforts et aménités. On peut ainsi lire pendant les grandes chaleurs de juillet : « La salle du Moulin Rouge est parfaitement ventilée et jouit, été comme hiver, d'une température saine et douce. »<sup>44</sup> Quelques mois plus tard : « Les peintures sont très nettes [*sic*], la salle est confortable, et la policy [*sic*] est parfaitement faite. »<sup>45</sup>

La politique de programmation du Moulin Rouge semble assez rapidement privilégier les deux types d'attraction qui feront pendant plusieurs décennies la renommée du réseau géré par Ganetakos : le cinéma et la musique. Un an à peine après l'ouverture de l'établissement, le *Moving Picture World* annonce en effet l'élimination du vaudeville des programmes du Moulin Rouge<sup>46</sup>. La publication new-yorkaise rend par ailleurs compte quelques mois plus tard du succès de la portion musicale des programmes de l'établissement : « Two male singers and one female singer sing the most popular airs of the

day. The latest songs are sung in trios, which is well received by the crowds who visit this popular east end theater. »<sup>47</sup>

Comme le laissait présager le communiqué annonçant son ouverture, le Moulin Rouge semble durant ses premières années d'activité vouloir attirer un public recruté tant chez les francophones que chez les anglophones de Montréal. Le programme du 4 mars 1912, par exemple, fait se côtoyer les « chansons si animées » de Mlle Myette et les extraits du *Chocolate Soldier* interprétés par M. Edwards<sup>48</sup>. Il serait cependant absurde (les données étant au mieux fragmentaire) de vouloir tirer de la corrélation des programmes et des recettes du Moulin Rouge des conclusions relatives au succès de cette politique de programmation bilingue. Cela dit, il semble que les deux principaux groupes linguistiques de Montréal se soient largement cantonnés dans leurs quartiers respectifs au cours de la période étudiée. Par conséquent, si Ganetakos et ses associés désiraient véritablement rejoindre le public anglophone, une seule solution s'offrait à eux : ils devaient traverser le boulevard St-Laurent (frontière traditionnelle entre les communautés anglophone et francophone de Montréal), et aller courtiser ce public chez-lui.

Le 31 décembre 1910, le *Montreal Daily Star* annonce l'achat par George Rabinovitch, pour la somme de 100 000 \$, d'une propriété sise au coin des rues Amherst et Ste-Catherine, laquelle inclus « the moving picture show of the *Canadian Amusement Company*. »<sup>49</sup> Le vendeur, Léon Payette, possédait au cours des années précédant cette transaction toute une série de propriétés donnant sur la rue Ste-Catherine Est<sup>50</sup>. La vente de l'immeuble du Moulin Rouge ne marque cependant pas la fin de l'implication de Payette dans les affaires du groupe de Ganetakos. Celui-ci se retrouvera en effet parmi les actionnaires et membres des conseils d'administration des *Independent Amusement Limited* et *United Amusements Limited*, puis, de 1924 à 1936, de *United Amusement Corporation Limited*<sup>51</sup>.

### Création de *Independent Amusement, Limited* et ouverture du Strand

La vente par Payette de l'immeuble du Moulin Rouge à la fin de 1910 visait en toute probabilité à rassembler une partie du capital nécessaire à la construction d'une seconde salle *Canadian Amusement*. Les projets d'expansion annoncés par la compagnie lors de l'ouverture du Moulin Rouge semblent néanmoins demeurer en veilleuse pendant l'année 1911. Le 8 février 1912, cependant, la compagnie signe une entente de location avec Anna McCombe, qui détient à ce moment la propriété située au coin sud-est des rues Ste-Catherine Ouest et Mansfield<sup>52</sup> [FIG. 10] – un site des plus attrayants pour quiconque cherche à s'attirer la clientèle de la communauté anglophone de Montréal. Le mois de mai suivant, *La Patrie* associe la *Canadian Amusement* à un projet de théâtre sis rue Ste-Catherine et évalué à 100 000 \$<sup>53</sup>.

Cette annonce publiée dans les pages de *La Patrie* constitue la dernière mention relative à la *Canadian Amusement Company, Limited* qu'il m'ait été donné de retrouver. En effet, le 12 mars précédant la *Independent Amusement, Limited* recevait ses lettres patentes<sup>54</sup>. Dans l'état actuel de mes recherches, la nature exacte du lien unissant *Canadian Amusement* et *Independent Amusement* reste impossible à déterminer. La création d'*Independent Amusement* reflète-t-elle une réorganisation majeure des affaires du groupe de Ganetakos ? Peut-être – mais il n'en demeure pas moins que cette transition pourrait bien avoir eu pour objectif principal de mettre un terme à la confusion entraînée par l'appellation de la *Canadian Amusement Company, Limited*. Une autre compagnie du nom de *Canadian Amusements, Limited* contrôle en effet à la même époque une demi-douzaine de théâtres au Canada. Cette dernière est plus particulièrement propriétaire en 1911 à Montréal de l'Orpheum (Ste-Catherine Ouest) et du Gayety (alors en cours de construction au coin Ste-Catherine Ouest et St-Urbain)<sup>55</sup>. Notons

par ailleurs qu'une *Canadian Theatre Company, Limited* contrôle le Princess Theatre de la rue Ste-Catherine Ouest depuis 1907<sup>56</sup>. En définitive, une seule chose demeure certaine : *Independent Amusement* se substitue bel et bien à la *Canadian Amusement* en tant que gérante du Moulin Rouge et de la salle alors en cours de construction rue Ste-Catherine Ouest. Le bail de cette dernière lui sera d'ailleurs officiellement transféré le 14 décembre 1912 <sup>57</sup>.

Plusieurs des fondateurs de la *Canadian Amusement* participent à la création de la *Independent Amusement Limited* (capital-actions : 150 000 \$, divisé en 1 500 actions de 100 \$). Selon la *Gazette du Canada* et l'annuaire *Louell's*, la *Independent Amusement* est dirigée à ses débuts par William Bell (président), Demetre Zarafonites (vice-président) et George Ganetakos (directeur-général) – trois vétérans de la *Canadian Amusement*. Siègent également sur le conseil d'administration de la *Independent Amusement* D. A. Murray (autre membre fondateur de la *Canadian Amusement*), E. F. McMahon (secrétaire-trésorier), Ernest A. Cousins, Léon Payette et Isidore Crépeau<sup>58</sup>.

Futur vice-président du réseau de salles Ganetakos, Isidore Crépeau (1872 ?-1932)<sup>59</sup> est à cette époque un homme d'affaires déjà solidement établi à Montréal. Bien que d'abord et avant tout actif dans le domaine de l'assurance, [FIG. 9] Crépeau n'en sera moins également associé au cours des années suivant le début de sa participation au groupe de George Ganetakos à un certain nombre d'entreprises n'étant pas sans rapports avec les affaires des établissements de ce dernier. Crépeau sera notamment le propriétaire de la *Céramo-Vitrail, Inc.*, qui fournira aux cinémas Belmont (1920) et Rialto (1924) divers vitraux et panneaux de verre. Il deviendra également en 1924 le vice-président de la *De Forest Phono Film Co. of Canada*, une entreprise œuvrant – comme son nom l'indique – dans le domaine du cinéma sonore<sup>60</sup>.

Les données actuellement à ma disposition ne me permettent pas de déterminer la chronologie exacte des changements ayant affecté au cours des années dix la direction de la *Independent Amusement*. Un rapport financier datant de 1919 présente cependant un conseil d'administration légèrement remodelé par rapport à celui de 1912. La présidence de la compagnie se trouve dès lors occupée par Ernest A. Cousins, en remplacement de William Bell – parti pour on ne sait trop quels cieux. Si le poste de directeur-général est toujours occupé par George Ganetakos en 1919, celui de vice-président est maintenant occupé par Isidore Crépeau<sup>61</sup>. On peut soupçonner que le remplacement de Demetre Zarafonites (qui demeure membre du conseil d'administration) par un Canadien français pourrait avoir été motivé par la volonté de présenter au public une direction reflétant la variété de la population montréalaise. Les publicités de la compagnie feront en effet – et cela jusqu'au début des années trente – un vaste usage de ce trio composé d'un immigrant britannique (doté d'un patronyme pouvant aussi bien être français), d'un Canadien français et d'un immigrant d'origine grecque. [FIG. 25]

La nouvelle salle de la *Independent Amusement* est inaugurée le 7 décembre 1912. Elle portera le nom de Strand jusqu'à la fin des années soixante<sup>62</sup>. L'édifice est, et restera jusqu'à sa vente en 1942 à la *United Amusement*, la propriété d'Anna McCombe, puis de son fils John McCombe<sup>63</sup>. Même s'il retrouve locataire pour une seconde fois, le groupe de Ganetakos semble bel et bien avoir été l'instigateur et seul responsable de ce projet. Ainsi, à la différence des autres salles acquises pendant ou après leur construction par la chaîne de Ganetakos, l'édifice du Strand est l'œuvre de l'architecte Daniel John Crighton (1868-1946), qui demeurera associé à Ganetakos pendant un quart de siècle : de la construction du Strand à celle du Snowdon (1937)<sup>64</sup>.

L'ouverture du Strand marque un moment important tant dans l'histoire de la compagnie que dans celle du cinéma à Montréal. Quelques jours à peine avant l'ouverture de la nouvelle salle de la *Independent Amusement* (alors que l'on débattait à l'Assemblée nationale du projet de loi devant mener à l'instauration du Bureau de la censure des vues animées) le *Montreal Daily Star* publiait un éditorial faisant le point sur le développement de cette nouvelle forme de spectacle :

It is rather the irony of Fate that serious efforts to legislate in the interests of patrons of Moving-Picture "theatres" should have awaited the time when the Moving Picture business, by its natural growth, had surpassed the more malignant of its early evils. There has long been "big money" in the business and there is also a fair prospect of permanence. Consequently pretentious looking structures, with some claims to consideration as theatres, are gradually replacing the delapidated [*sic*], impromptu halls, extemporized out of shops, where for years a calm defiance of all the essential by-laws has proven its possibilities in the way of profits. They bring with them the last word in the way of "photo-plays," and "photo-plays" are a theatrical commodity which can well stand censoring<sup>65</sup>.

Situé en plein centre-ville, le Strand représente de par sa conception et son aménagement le premier exemple montréalais d'une nouvelle génération d'établissements dédiés à la présentation de films. Dans ce cas particulier, le progrès est qualitatif plutôt que quantitatif. Le Strand est en effet de dimensions modestes, son auditorium ne contenant (selon un annuel publié en 1921) que 791 sièges<sup>66</sup> – une capacité d'accueil significativement inférieure à celles de plusieurs des salles de vues animées construites depuis 1907 (Nationoscope et Ouimetoscope en tête). Les sièges du Strand sont répartis entre l'orchestre et le parterre, les loges et les deux niveaux de balcons. Un promenoir situé à l'arrière du parterre peut en outre recevoir les spectateurs pressés ou en attente d'une place assise<sup>67</sup>. [FIG. 11-15]

En dépit de sa relative petite taille, le Strand n'en demeure pas moins le premier véritable palace cinématographique de Montréal. D'emblée, la devanture du théâtre le distingue des scopes et nickelodeons présents depuis quelques années déjà dans le paysage montréalais. Les façades de ces types d'établissements se démarquaient en effet souvent de

par leur aspect criard (souvenons-nous des pales ornant celle du Moulin Rouge), résultat d'un emploi à outrance de l'affiche, de l'écriteau et/ou d'une décoration surchargée, variablement composée d'ampoules électriques, de métal embossé et/ou d'ornements fabriqués en série. Quant aux façades des premiers établissements cinématographiques d'exception à avoir courtoisé la portion dite respectable du public montréalais – le Ouimetoscope et le Nationoscope – elles ne semblent pas s'être vraiment démarquées de celles des autres édifices commerciaux de l'époque. La façade du Strand, de par l'équilibre entre majesté et sobriété qui y est établi, situe quant à elle l'édifice dans la tradition des grands établissements scéniques – et plus particulièrement dans celle des théâtres de *high-class vaudeville* s'étant répandus dans les grandes villes d'Amérique du Nord à partir de la décennie 1890<sup>68</sup>. En effet, sauf pour ce qui est de l'enseigne verticale identifiant le théâtre, les divers écriteaux et affiches faisant la réclame de l'établissement et de ses attractions se trouvent circonscrits à la portion de la façade située sous la marquise de fer forgé. Son ornementation proprement dite se limitant par ailleurs à quelques modestes frises et ouvertures, la devanture du Strand se démarque plutôt grâce à l'éclat de son revêtement de terra-cotta.

À l'intérieur, tout a été conçu en fonction des besoins particuliers des spectateurs de cinéma. Au parterre, l'allée centrale et le promenoir facilitent le roulement des spectateurs dans l'obscurité (la formule du programme continu étant privilégiée à cette époque). La vue de ces derniers se trouve par ailleurs libérée de l'obstruction des piliers de support des balcons, le Strand étant selon Lanken une des toutes premières salles de spectacle montréalaises à être dotées de balcons autoportants<sup>69</sup>. La qualité des projections du Strand se trouve quant à elle grandement favorisée par la bonne situation de la cabine de projection. Ces aménagements reflètent tous les multiples avantages d'une conception architecturale orientée dès le départ vers la présentation publique de projections cinématographiques, dont



ne pouvaient bénéficier plusieurs des compétiteurs de Strand installés dans des locaux convertis.

La conception du Strand l'immunise d'autre part contre les principales critiques dirigées au tournant des années dix contre les nickelodeons et les scopes, surtout liées aux manquements graves en matière d'hygiène et de sécurité de plusieurs de ces établissements. Il faut ici rappeler que les salles de vues animées existent toujours au tournant des années dix dans un flou juridique rendant inefficace toute tentative d'intervention des autorités publiques<sup>70</sup>. Une campagne de dénonciation des salles de vues animées – particulièrement virulente dans les quotidiens anglophones – s'organise donc dans la presse<sup>71</sup>. C'est que, dans un premier temps, les incendies sont très courants dans les théâtres (souvent faits de bois) et les salles de vues animées (dont l'attraction, faite de pellicule celluloïd, s'avère être une matière explosive) de l'époque. Une psychose s'empare donc de la population, alimentée par les journaux, qui rapportent systématiquement les incidents et/ou tragédies du genre – aussi lointains soient-ils. Cette psychose s'avérera en définitive plus meurtrière encore que les menaces d'incendie, puisqu'elle entraînera toute une série de paniques tout aussi funestes qu'injustifiées. En fait foi l'incendie du Laurier Palace à Montréal en 1927, dont les victimes périront non pas brûlées, mais écrasées et étouffées.

Le second front sur lequel la campagne de dénonciation des salles de vues animées s'active vers 1910 est celui de l'hygiène, et plus particulièrement de la qualité de l'air dans les scopes. C'est que, la science poursuivant au début du vingtième siècle son entreprise d'exploration du monde microscopique des microbes et bactéries entamée quelques décennies plus tôt, une certaine paranoïa des germes et des « impuretés » en vient à s'emparer de la population. Celle-ci est encore une fois soutenue par les médias (dont le cinéma, qui produit dès ses premières années de nombreuses bandes mettant en garde les

spectateurs contre ces ennemis invisibles). Dans ce contexte, l'atmosphère viciée des premières salles de cinéma – dépourvues de moyens d'aération et fréquentées par une faune bigarrée – devient une source d'inquiétude. Le *Montreal Daily Star* publie ainsi vers 1909-1910 une série de commentaires sarcastiques dénonçant les lacunes des nickelodeons et scopes à cet égard à l'intérieur de sa chronique humoristique *The Passing Hour*. On retrouve par exemple le février 1909 dans une de ces chroniques la suggestion suivante : « In the 5-cent shows the management should be made to shovel out the air between the acts. »<sup>72</sup>

*Independent Amusement* se prémunit contre ces critiques relatives à la sécurité et à l'hygiène en dotant le Strand de neuf sorties de secours (en plus des deux issues faisant office d'entrée et de sortie), de même que d'une myriade d'extincteurs et de boyaux d'arrosage<sup>73</sup>. On installe d'autre part un ventilateur de 48 pouces (120 cm) sur le toit<sup>74</sup>. [FIG. 11, 16] Combinés avec la luxueuse décoration de l'auditorium, ces éléments contribuent à rassurer le bourgeois : le nouvel établissement de *Independent Amusement* est, tant pour l'intégrité physique que pour le rang social, parfaitement sûr.

La programmation du Strand semble avoir été nettement axée dès le départ sur la présentation de films. L'annonce de son ouverture ne fait en effet mention d'aucune chanson illustrée ou d'aucun numéro de vaudeville<sup>75</sup>. Le Strand est bien équipé d'une scène, mais celle-ci se trouve réduite à sa plus simple expression. On y retrouve de surcroît ni coulisses, ni loges d'artistes ; l'écran donnant directement sur le mur arrière de l'édifice. Si l'on tente de s'approprier la respectabilité associée au théâtre, c'est de façon plus superficielle : par les connotations associées à la splendeur de la façade et de l'auditorium, mais aussi par le choix des films présentés. Le choix du programme inaugural est à ce propos hautement révélateur. Les annonces publiées dans *La Presse*, le *Montreal Daily Star* et le *Standard* du 7 décembre 1912 promettent en effet une adaptation cinématographique de *La Tosca*. [FIG. 17] Et pas

n'importe laquelle : celle mettant en vedette la plus grande actrice de l'époque, Sarah Bernhardt<sup>76</sup>. L'année suivante, la publicité du Strand annoncera la présentation en exclusivité des productions de la *Famous Players Film Co.*<sup>77</sup>

Une autre attraction, la musique, rivalisera cependant d'importance et de prestige à l'intérieur des programmes du Strand jusqu'à la fin de la période muette. La présence d'un accompagnement ou d'un complément musical au film ne constituait pas, bien entendu, une innovation en soi – la pratique étant en fait généralisée depuis les débuts du cinéma. Cela n'empêchera pas le Strand de se démarquer tout au long de la période du muet par la qualité des attractions musicales qu'on y propose. Cette innovation est capitale à ce moment où la distribution des films s'organise selon un système de zones, de *runs* et de périodes de protection. Sous ce système, les films débiteront leur carrière dans une prestigieuse salles *first run* du centre-ville, avant d'être présentés, une fois la période de protection écoulée<sup>78</sup>, en *subsequent run* dans de plus modestes salles situées dans les quartiers périphériques. Cette circulation des films d'une salle à une autre impliquait nécessairement à l'époque du muet certaine altération de la nature de l'attraction. En effet, l'accompagnement sonore – partie intégrante de l'œuvre, puisque prévue par ses créateurs – diffère sensiblement selon que le film soit présenté en primeur dans une salle du centre-ville, accompagné par plusieurs musiciens de talent, ou présenté en fin de parcours plusieurs mois plus tard dans une petite salle de quartier, probablement accompagné par un seul pianiste à la formation souvent douteuse.

Ce n'est donc pas sans raison que la *Independent Amusement* annonce fièrement lors de l'ouverture de son nouveau théâtre que « An important feature of the Strand is the engagement of Willie Eckstein, the well-known wonder pianist »<sup>79</sup> et fait publier dans les pages du *Standard* une photographie du prodige<sup>80</sup>. [FIG. 17] En engageant Eckstein, la

compagnie s'associe à un musicien dont la réputation n'est plus à faire. En effet, le pianiste n'a beau avoir que 24 ans, il n'en a pas moins déjà derrière lui une longue et fructueuse carrière. Après avoir été un artiste de vaudeville en grande demande alors qu'il n'était qu'un adolescent, Eckstein s'en était allé parfaire son éducation en Europe en 1905. On retrouve ensuite son nom bien en évidence dans les publicités du Lyric Hall de 1909, alors la plus importante salle de vues animées de l'ouest de la ville<sup>81</sup>. Les multiples accomplissements de la carrière d'Eckstein incluent par ailleurs une participation à la première transmission radiophonique en direct de musique au Canada, en 1919, et la reprise, la même année, d'une de ses compositions par les *Ziegfeld Follies*. La légende veut que nul autre que Sergei Rachmaninov ait, lors de l'un de ses passages à Montréal, exprimé la forte impression qu'avait faite sur lui la prestation d'Eckstein au théâtre Strand par un retentissant : « I don't believe it. »

Il n'y a donc vraiment pas de quoi se surprendre si, au cours des quelque deux décennies pendant lesquelles Eckstein et Ganetakos demeureront associés [FIG. 18], le pouvoir d'attraction de la musique du pianiste rivalisera bien souvent avec celui des films présentés sur l'écran du Strand. Or, le don particulier d'Eckstein était justement de pouvoir adapter sa musique aux projections du Strand, de façon à tirer de ces deux éléments une nouvelle attraction plus grande que la somme de ses parties. Le commentaire suivant, formulé un an après l'ouverture du Strand par le critique du *Montreal Daily Star*, est sur ce point on ne peut plus éloquent : « Willie Eckstein still continues to make the pictures shown far more realistic by his marvellous playing. »<sup>82</sup> Ganetakos et ses partenaires surent tirer plein parti de l'association de leur chaîne à Eckstein, en nommant notamment le pianiste au poste de directeur musical de la compagnie, et en plaçant son nom en évidence sur les programmes inauguraux de plusieurs des nouvelles salles de l'entreprise<sup>83</sup>.

Pour toutes ces raisons, l'ouverture du Strand constitue un moment clé dans le processus d'institutionnalisation du cinéma à Montréal. L'inauguration de l'établissement de la *Independent Amusement* sera bientôt suivie de près par celles de deux autres salles de cinéma – elles-aussi situées à l'ouest de St-Laurent – destinées à une clientèle distinguée : le cinéma Impérial (rue De Bleury), inauguré le 26 avril 1913 par l'organisation *Keith-Albee* de New York<sup>84</sup> et offrant des programmes mixtes de vaudeville et de vues animées, de même que le New Grand (l'ancien Lyric Hall de la rue Ste-Catherine Ouest, loué et rénové par une entreprise new-yorkaise), ouvert le 20 octobre 1913<sup>85</sup>. S'ensuivra une vive compétition entre ces nouvelles salles. Celle-ci se traduira plus particulièrement par l'apparition à l'automne de 1913 de publicités quasi-quotidiennes dans le *Montreal Daily Star*.

Les effets de cette réforme de l'exploitation cinématographique ne se font pas attendre. Ainsi, selon un commentaire publié par S. Morgan-Powell, le critique théâtral du *Star*, en novembre 1913 :

The public patronising [the Imperial, the New Grand and the Strand] appears to be steadily increasing ; and – what is more to the point – the better class moving-picture houses seem to be attracting better class audiences<sup>86</sup>.

Remarquons que cette situation connut un ironique renversement vers la fin de la carrière du Strand. Celui-ci devint en effet le Pigalle – une salle spécialisée dans le projection de films érotiques – quelques années avant sa démolition en 1973<sup>87</sup>.

La Strand inaugure de par sa conception un type d'édifice maintes fois reproduit jusqu'à la fin de la période du muet. Les cinémas construits sur le modèle du Strand au cours de ces années se retrouveront toutefois en majorité dans les quartiers périphériques ; un nouveau type de super-palace (les Loew's, Capitol et Allen/Palace) venant supplanter l'établissement de la *Independent Amusement* au centre-ville dès la fin des années dix.

Développés par les grandes chaînes canadiennes et nord-américaines, ces super-palaces seront constitués d'un vaste auditorium (dans chacun des cas, près de 3 000 places) situé en retrait par rapport à la rue Ste-Catherine, à laquelle ils se trouvent reliés par un interminable lobby. (Par exemple, bien que l'entrée du Capitol se trouve à quelques mètres seulement à côté de celle du Strand, son auditorium se retrouve derrière celui de l'établissement de la *Independent Amusement*.) En fait, le Strand constituera la seule incursion de l'entreprise de Ganetakos dans les marchés du centre-ville et de la primeur (*first run*). Il n'en demeure pas moins que le concept de spectacle et de salle proposé par le Strand en 1912 sera largement couronné de succès tout au long de la période du muet. Quelques adaptations et modifications mineures suffiront par la suite à le garder viable comme cinéma commercial, et cela jusqu'aux bouleversements venant affecter l'industrie cinématographique au tournant des années soixante.

### Le Regent

Du Moulin Rouge en 1910 au Strand en 1912, la *Independent Amusement* affine une stratégie commerciale en synchronie avec l'évolution de l'industrie cinématographique nord-américaine. Ce n'est cependant qu'avec le Regent, la troisième salle – et la première propriété – de la compagnie, qu'elle fixe la formule qui allait caractériser la chaîne de George Ganetakos pendant les quelque quarante années à venir. En effet, si la nouvelle salle reprend essentiellement le modèle du Strand, c'est pour le transposer dans le quartier légèrement excentrique du *North End* (aujourd'hui le Mile End). Le *Montreal Daily Star* écrit de cette façon le 4 mars 1916, le jour de l'inauguration du Regent (et du théâtre St-Denis) : « Both [theatres] are situated in fields that are not overcrowded and should play to good houses. [...] The Regent can draw from all north of Fletcher's Field, including Outremont, and from

the Mountain as far east as people care to come. »<sup>88</sup> Ganetakos et ses associés allaient dès lors se cantonner dans les quartiers périphériques de la métropole ; une situation que viendrait bientôt consacrer l'entente de 1924 entre la *United Amusement Corporation, Limited* et *Famous Players Canadian Corporation, Limited*.

Érigé à quelques mètres du coin des rues Parc et Laurier, le Regent constitue le premier véritable palace de quartier montréalais (pour reprendre la typologie établie par Jocelyne Martineau)<sup>89</sup>. Ce second établissement *Independent Amusement* conçu par D. J. Crichton ne souffre en effet absolument pas de la comparaison à son prédécesseur de la rue Ste-Catherine Ouest. Le Regent présente au contraire une nouvelle surenchère aux plans du luxe et de l'opulence de la décoration ne faisant aucunement mentir son slogan : « The Photoplay House Palatial »<sup>90</sup> (semblable au « Photoplays DeLuxe »<sup>91</sup> du Strand). Le nouveau cinéma de la *Independent Amusement* se retrouve ainsi doté d'une majestueuse façade de terracotta, de même que d'une décoration intérieure très élaborée. À cet égard, le Regent est surtout connu pour la série de murales allégoriques représentant les provinces canadiennes ornant les caissons du plafond situé sous le balcon. Selon Dombowsky, celles-ci auraient toutefois été ajoutées lors de travaux de redécoration survenus au début des années vingt<sup>92</sup>.

La splendeur visuelle du Regent se manifeste de surcroît à une échelle plus imposante que celle du Strand : ayant été construit sur une propriété moins exiguë, le nouvel établissement *Independent Amusement* peut accueillir 1 200 spectateurs assis<sup>93</sup>. Le combat pour la respectabilité du nouveau médium cinématographique se déroulant par ailleurs toujours tant au niveau de l'hygiène que du luxe et du confort, l'annonce de l'ouverture du théâtre prend soin de préciser que : « Special emphasis has been placed on the ventilation, the proprietors of the Regent believing in safeguarding the health as well as catering to the

comfort of their patrons. »<sup>94</sup> Le système d'aération se double de plus, grâce à une chambre à glace, d'un système de climatisation pour les mois d'été.

Le patriotisme étant de rigueur pendant les années de guerre, la politique de programmation annoncée lors de l'ouverture du Regent est résolument nationaliste : « The new theatre boasts », écrit-on, « that it is a Canadian Institution, controlled by Canadians, and motion picture subjects dealing with Canada and the Empire will be shown when it is possible to obtain them. The opening feature will be a great production descriptive of one of the great incidents in British history, 'The Relief of Lucknow,' or 'The Campbells are Coming.' »<sup>95</sup> On pourrait à ce propos s'interroger sur les répercussions de la polarisation de la politique grecque pendant la première guerre mondiale sur cette thématique nationaliste. On sait que la communauté grecque montréalaise était à l'époque divisée entre les partisans du premier ministre Venizélos – pour qui les intérêts de la Grèce étaient mieux servis par une alliance avec la France et l'Angleterre – et les partisans d'un roi (Constantine) non seulement neutraliste, mais aussi sympathisant de la cause allemande<sup>96</sup>. On peut présumer que les actionnaires grecs de *Independent Amusement* cherchent à se dissocier du camp royaliste par l'annonce de cette politique de programmation, et à ainsi réitérer leur allégeance au Commonwealth ayant été pour eux une véritable terre d'opportunité. Notons finalement sur ce point que, même si je n'ai pas procédé à une analyse systématique de la programmation du Regent au cours de ses premières années d'opération, il me semble douteux que ces déclarations grandiloquentes ayant accompagné l'inauguration du Regent aient véritablement eu des répercussions concrètes sur la programmation de celui-ci.

#### Formation de la *United Amusements, Limited* et construction du théâtre Papineau

Le succès des salles de la *Independent Amusement* semble être acquis au moment de la



cessation des hostilités à la fin de 1918. La chaîne déclare en effet pour l'année se terminant en avril 1919 un profit net de 44 609,71 \$. Le Strand est la salle qui participe le plus aux entrées d'argent de la compagnie, avec des revenus de 20 549,41 \$. Les revenus du Regent sont quant à eux de l'ordre de 18 270,97 \$ ; ceux du Moulin Rouge de 4 651,15 \$. Pour l'année se terminant le 30 avril 1920, les revenus du Strand passent à 46 084,17 \$, alors que ceux du Moulin Rouge atteignent 10 557,38 \$ et ceux du Regent (pour huit mois) 15 559,81 \$<sup>97</sup>. La chaîne paraît donc mûre pour une expansion.

Le 11 décembre 1919, une nouvelle compagnie du nom de *United Amusements Limited*<sup>98</sup> est formée. Sa mission semble être d'administrer et de gérer les salles détenues – par opposition à celles louées – par le groupe mené par George Ganetakos. Les minutes des rencontres du conseil d'administration de cette compagnie ont été conservées et se trouvent présentement dans les archives de la Cinémathèque québécoise. La reconstitution des grandes lignes de l'histoire de la *United Amusements* pose par conséquent moins de problèmes que celles des *Canadian Amusement* et *Independent Amusement*.

Le capital-actions initial de la nouvelle compagnie est fixé à un million de dollars, divisé en 10 000 actions de 100 \$. Le 5 janvier 1920, les directeurs provisoires d'*United Amusements* sont remplacés par une série de noms familiers : E. A. Cousins (président), Isidore Crépeau (vice-président), George Ganetakos (directeur-général), J. E. Brooks, D. A. Murray, Demetre Zarafonites et Léon Payette – une parfaite réplique du conseil d'administration de la *Independent Amusement*. Il n'est donc pas surprenant de voir cette dernière investir 35 000 \$ dans la *United Amusements* dès sa création. (L'investissement de la *Independent Amusement* dans la *United Amusements* atteindra 268 900 \$ lors de la fusion des deux compagnies en 1924<sup>99</sup>.) Le 2 janvier 1920, les directeurs de la *United Amusements* votent l'achat par leur compagnie du Regent pour la somme de 250 000 \$ : 230 000 \$ en actions de leur

compagnie et prise en charge d'un hypothèque de 20 000 \$<sup>100</sup>. Il devient donc aisé – si l'on tient également compte du fait que les deux compagnies publient leurs publicités solidairement – de comprendre pourquoi la presse (quotidienne comme corporative) de l'époque prend l'habitude d'utiliser les noms des deux compagnies comme s'ils étaient synonymes.

Les actionnaires de *United Amusements* semblent avoir un projet précis en tête au moment de la création de la compagnie. Le 2 janvier 1920, ils se portent acquéreurs, pour la somme de 53 617 \$, d'une propriété donnant sur l'avenue Papineau, à quelques mètres au nord de l'avenue Mont-Royal. Le 27 mars suivant, le conseil d'administration de la compagnie rencontre l'architecte D. J. Crighton au Strand afin de discuter d'un projet de salle à être érigé sur ce site<sup>101</sup>. On s'entend sur une salle reprenant généralement la conception des Strand et Regent, dotée d'un balcon et pouvant accueillir environs 1 500 personnes. On s'entend également sur la désignation de celle-ci : Théâtre Papineau. Le 13 avril, « firstly for the purpose of erecting the Papineau Theatre and secondly to have funds on hand should the Company decide to undertake any of the propositions at present under consideration », de nouvelles actions sont émises par la *United Amusements*, pour un total de 250 000 \$<sup>102</sup>. La décoration du nouvel établissement est confiée au renommé Emmanuel Briffa, qui allait devenir un des collaborateurs réguliers de Ganetakos et de ses associés<sup>103</sup>. Le Papineau ouvre finalement ses portes le 16 avril 1921. Le slogan du nouveau théâtre lors de son ouverture, « tout le luxe des théâtres du bas de la ville près de chez-vous, »<sup>104</sup> reflète on ne peut mieux l'orientation de l'entreprise cinématographique de Ganetakos. Une des luxueuses attractions du nouveau théâtre pour les quelques années à venir sera son *Hope Jones Unit Orchestra*, acheté à Buffalo<sup>105</sup>.

Plusieurs autres sites et théâtres sont pris en considération par les dirigeants de la *United Amusements* entre 1920 et 1923. On examine – puis rejette – ainsi pendant cette période une propriété située au coin des rues Notre-Dame et Ste-Augustine, de même qu'un terrain situé à l'intersection des rues Ste-Catherine Ouest et Mackay. Un certain Thos. Mitchell propose au début de 1920 le Laurier Palace à la compagnie ; celle-ci en offre 80 000 \$ (les négociations n'aboutiront pas). En septembre 1921, c'est au tour de A. Bégin de voir son offre de vente du Ouimetoscope rejetée par la compagnie. *United Amusements* considère également à divers moments entre 1920 et 1923 la possibilité d'acheter ou de louer le Mount-Royal, le Crystal Palace (coin St-Laurent/Ste-Catherine), le Dominion (futur Théâtre des Variétés, situé en face du Papineau), le Tivoli (coin Ste-Catherine/de Bleury), le Loew's Court Theatre (précédemment le Théâtre Français) – et même une salle située dans la ville de Québec, le Théâtre Victoria.

#### Annexion du réseau Demetre

Si *United Amusements* rejette en définitive tous ces projets et propositions (nous reviendrons sur le cas du Mount Royal), elle n'en fait pas moins une acquisition de taille au cours de l'année 1921. Elle annexe en effet le 14 juin de cette année les édifices et les sites détenus par les compagnies *St. Lawrence Amusement Company* et *Northern Amusements Limited*, toutes deux contrôlées par Demetre-Eustrate Pergantes, mieux connu sous le nom de P. G. Demetre. Arrivé à Montréal en 1892, Demetre est un des piliers de la communauté grecque locale<sup>106</sup>. Comme plusieurs de ses compatriotes, Demetre semble avoir intégré l'industrie de l'exploitation cinématographique assez tôt. Il se trouve ainsi associé en novembre 1911 dans les pages du *Moving Picture World* au Starland de la rue St-Laurent<sup>107</sup>. Demetre deviendra suite à cette transaction le plus important actionnaire individuel de la *United Amusements Limited*,

puis, de 1924 jusqu'à son décès en 1945, de la *United Amusement Corporation, Limited*<sup>108</sup>.

Quelques mois après l'annexion de son entreprise cinématographique par *United Amusements*, en février 1922, P. G. Demetre remplacera D. Zarafonites (alias Z. Demetre) sur le conseil d'administration de la *United Amusements*<sup>109</sup>.

La *St. Lawrence Amusement* détenait et gérât le nouveau théâtre Belmont, inauguré le 20 novembre 1920 et situé au coin des rues Mont-Royal et Clarke – à deux pas du boulevard St-Laurent. Le président de la compagnie est d'ailleurs à ce moment J. O. Gareau, propriétaire d'un magasin à rayons situé au 1 de l'avenue du Mont-Royal<sup>110</sup>. Un palace de quartier de 1 200 places, le Belmont sera surtout réputé dans les décennies à venir pour sa décoration, organisée autour de scènes peintes par Guido Nincheri, un artiste spécialisé dans la décoration de bâtiments religieux<sup>111</sup>. Selon *The Standard* :

The large panels on each side of the wall, represent scenes taken from Greek mythology, while the ceiling has a design of twelve beautiful women in graceful pose, who represent the working hours of the theatre<sup>112</sup>.

Le 14 juin 1921, donc, au terme de négociations entamées en septembre 1920, la *St. Lawrence Amusement* accepte de louer son établissement à la *United Amusements* pour une période de trente ans. Le loyer annuel est fixé à 3 500 \$, la compagnie locataire devant en outre assumer taxes et licences. *United Amusements* s'engage de plus à remettre 165 000 \$ en actions et à 35 000 \$ en argent comptant au groupe de P. G. Demetre<sup>113</sup>.

Quant à elle, la transaction entre la *Northern Amusements*<sup>114</sup> et la *United Amusements* implique, dans un premier temps, une série de propriétés contiguës situées sur l'avenue Parc, au sud de Bernard. Celles-ci sont vendues à la *United Amusements* pour 126 000 \$. Un théâtre en cours de construction sur la rue St-Hubert au nord de Beaubien, le Plaza, est ensuite acquis par la chaîne de Ganetakos lors de cette transaction, pour la somme de 27 000 \$ (dont 14 000 \$ en actions). Afin de financer ces transactions, la *United Amusements* émet 200 000 \$

en actions le 17 juin 1921. Le 28 juin, elle confie l'achèvement du Plaza à D. J. Crighton, qui agrandit légèrement la structure existante. Construit par l'entreprise de James Atsalinos<sup>115</sup>, le théâtre est prêt à recevoir les décorateurs le 16 décembre suivant. On consigne à ce sujet dans le livre des minutes de la compagnie : « The Managing Director [George Ganetakos] advised that he had arranged with Mr. E. Briffa (of *Jaguin and Co*) to do this on a time and material basis, we to supply the material and to pay all men in his employ on the job \$1.00 per hour and double time for himself, this being the same arrangement which the Company had formerly employed him to their satisfaction. » Les plâtrages du Plaza sont quant à eux confiés (pour 24 000 \$ en argent comptant et 2 000 \$ en actions) à Anthony De Giorgio, qui avait fait ses preuves lors de la construction du Belmont l'année précédente. Le Plaza accueille ses premiers spectateurs le 17 février 1922<sup>116</sup>. Suite à l'annexion des salles des compagnies de P. G. Demetre, *United Amusements* se trouve à gérer au printemps 1922 les théâtres Regent, Papineau, Belmont et Plaza. Sa domination des marchés du Nord et du Nord-Est de la ville semble donc bel et bien établie.

#### Acquisition des théâtres Corona et Allen Westmount, fermeture du Moulin Rouge

*United Amusements* se voit par ailleurs offrir en mai de cette même année 1922 une salle située dans une autre partie de la ville. Il s'agit du théâtre Family de la rue Notre-Dame Ouest, dans St-Henri, dont les propriétaires demandent 50 000 \$<sup>117</sup>. C'est cependant par le biais de la *Independent Amusement* – qui loue et occupe alors le Moulin Rouge et le Strand – que le groupe de Ganetakos fera finalement l'acquisition du Family, le 20 juillet 1923<sup>118</sup>. Le théâtre, qui avait été construit en 1912 par la *Duchess Amusements Company*, est alors temporairement fermé et confié aux soins de D. J. Crighton et d'Emmanuel Briffa. Il ouvrira à nouveau ses portes le 6 octobre 1923 sous le nom de Corona – sous lequel l'édifice

demeure connu plus de quatre-vingts ans plus tard<sup>119</sup>. L'invité vedette de cette soirée inaugurale est nul autre que « le plus grand interprète de musique du monde »<sup>120</sup>, Willie Eckstein. L'annonce de la réouverture de la salle promet d'autre part que « [p]resque toutes les vues [y] seront exposées dans les deux langues. » La politique de programmation annoncée lors de l'ouverture du Corona est typique des salles de quartier : des « programmes doubles en tout temps » en représentation continue de 13 à 23 heures, avec changements de programme les dimanches, mercredis et vendredis. Les « meilleurs musiciens du Canada », les Melody Kings, seront par ailleurs à l'affiche tous les lundis soirs, alors qu'un « grand concours de danse » se tiendra à chaque jeudi<sup>121</sup>.

Quelques mois avant la réouverture du Corona, la liquidation de la chaîne des frères Jule et Jay Allen (sur laquelle nous reviendrons au prochain chapitre)<sup>122</sup> avait permis à la *Independent Amusement* de faire, par une entente officialisée le 26 avril 1923, l'acquisition d'une autre salle de l'ouest de l'île : le Allen Westmount<sup>123</sup>. [FIG. 19] Situé rue Sherbrooke Ouest, dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce, le Westmount est un palace de quartier de 1 335 places ayant été construit selon des plans signés D. J. Crighton et inauguré le 16 septembre 1918<sup>124</sup>. Si les détails relatifs à l'entente d'avril 1923 manquent, les minutes des rencontres du conseil d'administration de la *United Amusements* n'en révèlent pas moins l'implication de la compagnie dans cette transaction. Il est cependant important de noter que, si l'immeuble du Allen Westmount est acquis par la *Independent Amusement* en 1923, le théâtre ne sera véritablement intégré au réseau Ganetakos que trois ans plus tard, lors de l'annulation par la *United Amusement Corp., Ltd.* du bail détenu par les Allen (voir chapitre III).

Comme nous avons pu le constater au fil des dernières pages, la croissance du réseau de salle géré par George Ganetakos va de pair avec le développement du palace cinématographique à Montréal, chaque nouvelle salle construite ou acquise depuis 1912 se

situant dans la lignée ouverte par le Strand. Dans ce contexte, il devient de plus en plus évident que le premier maillon de la chaîne, le Moulin Rouge de 1910, ne répond plus aux standards de la *Independent Amusement*. La compagnie cesse donc son occupation du bâtiment en avril 1924<sup>125</sup>. Le propriétaire du Moulin Rouge, George Rabinovitch loue alors le théâtre à une organisation rivale, qui le gardera en opérations au cours de l'année précédant la démolition de l'édifice au printemps de 1925<sup>126</sup>.

### Acquisition du Rialto

Le dernier projet auquel Ganetakos et ses associés se trouvent mêlés avant l'entente de 1924 avec la *Famous Players Canadian* est la construction du Théâtre Rialto. La genèse complexe de ce projet illustre fort bien les changements frénétiques qui caractérisent cette phase de l'histoire de l'industrie de l'exploitation cinématographique, pendant laquelle diverses chaînes (plusieurs d'entre-elles liées à des producteurs) se constituent, se font compétition et s'annexent à un rythme effréné.

*United Amusements* avait, comme nous l'avons vu, acquis en juin 1921 de *Northern Amusements* une série de propriétés donnant sur l'Avenue du Parc au sud de Bernard. La compagnie avait alors immédiatement fait connaître son intention de procéder à la construction d'un nouveau théâtre sur le site dès l'automne suivant<sup>127</sup>. Ce projet se retrouva cependant différé jusqu'au 27 avril 1923<sup>128</sup>, date à laquelle le conseil d'administration commande à D. J. Crighton quelques esquisses de salles adaptées au site. Ce dernier ne pouvant se consacrer immédiatement au projet, dix autres mois s'écouleront avant que les plans complétés ne puissent être, le 29 février 1924, approuvés par le conseil d'administration. On consigne alors dans les minutes que « the Company might be prepared at a moment's notice to make an issue and proceed with the building. »<sup>129</sup>

Le conseil d'administration de la *United Amusements* semble néanmoins hésiter – comme le laissait transparaître l'emploi du conditionnel dans sa résolution – avant de passer à la phase suivante du projet. Le *Canadian Moving Picture Digest* révèle la cause de cet atermoiement dans son édition du 26 janvier 1924 :

### **Arthur Lawand Announces Ambitious Montreal Program**

Montreal. – Arthur [Ameen ?] Lawand, president of the *Lawand Amusement Company*, which operates a chain of theatres in this city, announces that he has decided to add another theatre to his string and with this purpose in view has acquired a site on Park Avenue in the north end of the city on which a new theatre is now in course of construction and will be opened to the public in August of this year. The house will be of the most modern description, will be fire-proof and is designed for a first-run house – something unique in this section – where it will in this respect be without rival. A considerable sum has already been expended in its construction and this will run into the hundred thousands before it is finished. [...] (p. 4)

Les Lawand construisent leur salle au 2515 (numéro civique de 1924) de l'avenue du Parc, sur une propriété faisant face à celle de la *United Amusements*, sise aux numéros civiques 2470 à 2498 <sup>130</sup>. D'origines libanaises (à l'époque : syriennes) <sup>131</sup>, Ameen et Najeeb Lawand bénéficient d'une longue expérience dans le domaine de l'exploitation cinématographique, leurs premières entreprises du genre remontant à l'ère des scopes. À l'époque de l'annonce de leur projet de l'avenue du Parc, les Lawand gèrent à Montréal les cinémas Maisonneuve, Dominion et Laurier Palace<sup>132</sup>. Ils constituent par conséquent pour Ganetakos des compétiteurs à surveiller. Comme nous le verrons au chapitre III, il ne s'agit d'ailleurs pas là de la dernière occasion par laquelle les réseaux Lawand et Ganetakos s'affronteront par des projets de construction directement voisins.

Des négociations visant à empêcher cette situation de compétition un peu trop directe ne pouvant bénéficier à personne avaient été amorcées par la *United Amusements* et les Lawand en décembre 1923. On en vient quelques mois plus tard à un accord, approuvé le 6 mai 1924 par le conseil d'administration de la *United Amusements*. La *Lawand Amusement*



*Company, Limited* accepte dans le cadre de cette entente de transférer le bail lui ayant été accordé par le propriétaire du théâtre en cours de construction, Gérard Martel, à la *United Amusements*. Celle-ci s'engage en retour à verser 60 000 \$ au Lawand et à ne pas investir dans des théâtres situés à l'intérieur d'un rayon d'un mille du Laurier Palace et du Maisonneuve<sup>133</sup>.

Les plans de l'architecte des Lawand, Raoul Gariépy [FIG. 20], sont alors transférés à D. J. Crighton, qui les approuve. En fait, une comparaison rapide de plans de l'édifice datés du 31 décembre 1923 <sup>134</sup> et du cinéma Rialto<sup>135</sup> tel que nous le connaissons aujourd'hui révèle que les éventuelles retouches de Crighton à ces plans ne purent être que mineures.

Le bail du Rialto sera transféré une seconde fois (avant même l'achèvement de l'édifice) en septembre 1924, cette fois-ci par la *United Amusements Limited* à la nouvellement formée *United Amusement Corporation, Limited*. Son ouverture le 27 décembre 1924 constituera un véritable événement : le maire Charles Duquette est chargé de l'inauguration, et la police doit contrôler les quelque quatre à cinq cents personnes qui, n'ayant pu obtenir de billets, restent groupées devant les portes<sup>136</sup>. Le Rialto représentera pendant de longues années un des maillons les plus prestigieux de la nouvelle chaîne<sup>137</sup>, la décoration d'Emmanuel Briffa, tout comme la façade inspirée de l'Opéra de Paris, ne cessant pas d'impressionner<sup>138</sup>. Cette dernière est d'ailleurs d'une importance inhabituelle : l'auditorium du Rialto étant parallèle à l'Avenue du Parc, la façade de l'édifice en impose nécessairement davantage – ne serait-ce que par sa simple taille – que celles des super-palaces du centre-ville et des autres palaces de quartier.

#### Bilan 1910-1924

*United Amusements* et *Independent Amusement* se trouvent donc solidement implantées à l'été 1924 – quatorze ans après l'ouverture du Moulin Rouge – dans les quartiers

périphériques montréalais. Les deux compagnies détiennent en effet à ce moment les Allen Westmount et Corona à l'Ouest, contrôlent dans le Nord et le Nord-Est les Regent, Belmont, Papineau, Plaza et Rialto (à ce moment en cours de construction), en plus d'occuper le Strand au centre-ville. La chaîne (puisque celle-ci est gérée comme telle par les deux compagnies) se trouve donc constituée de palaces de quartier<sup>139</sup> adaptés aux besoins et aux goûts des populations qu'ils desservent – un fait dont la prospérité des deux compagnies témoigne abondamment. Ainsi, selon un article publié en août 1924 par le *Canadian Moving Picture Digest* :

The Strand [...] has been a gold mine for revenue, and the Regent is a small but popular and well-paying house. The four new houses [les Papineau, Belmont, Corona et Plaza] are in the suburban districts, and every one has been a highly profitable investment. Indeed, this circuit of movie theatres has been paying a very handsome dividend varying from twelve to ten percent<sup>140</sup>.

La prospérité de la chaîne n'est pas due qu'à la conception et à la situation de ses salles. En effet, si cela avait été le cas, pourquoi un homme d'affaire aussi expérimenté que P.G. Demetre aurait-il accepté de remettre ses établissements – qui ne laissaient rien à désirer en termes de situation et de luxe – à *United Amusements* ? On pourrait présumer que le promoteur ne disposait simplement pas à ce moment des fonds nécessaires à leur achèvement (une explication qui, selon les données disponibles, n'aurait rien d'invraisemblable). Mais il ne faudrait surtout pas sous-estimer l'importance pour les *United Amusements* et *Independent Amusement* de la direction de George Ganetakos, dont la réputation n'était déjà plus à faire au tournant des années vingt<sup>141</sup>. Très impliqué dans les associations professionnelles (il sera pendant plusieurs années le président de l'Association des gérants de théâtres de Montréal<sup>142</sup>), actif socialement, Ganetakos s'impose en effet rapidement comme un des chefs de file de l'industrie cinématographique à Montréal. On peut ainsi lire dans un

compte-rendu intitulé « Associated First National Regional “Get Together” Held at Montreal », publié en décembre 1921 dans le *Canadian Moving Picture Digest* :

Mr. George Nicholas of the *United Theatres* [sic], Montreal, proved to be the orator of the occasion and his talks were forceable and did much to cement the feeling of fellowship that was so prominent a feature of the “Get Together.”<sup>143</sup>

Bref, George Ganetakos est quelqu’un que l’on préfère compter parmi ses alliés plutôt que parmi ses adversaires.

- <sup>1</sup> Vlassis, George D. *The Greeks in Canada (Second Edition)*. Ottawa: 1953, pp. 92, 139. Peter D. Chimbos. *The Canadian Odyssey: The Greek Experience in Canada*. Ottawa: Published by McClelland and Stewart Ltd. in association with the Multiculturalism Directorate, Department of the Secretary of State and the Canadian Government Publishing Center, Supply and Services Canada, 1980, p. 19.
- <sup>2</sup> Chimbos, *op. cit.*, p. 19, 25.
- <sup>3</sup> Vlassis, *op. cit.*, p. 139.
- <sup>4</sup> Chimbos, *op. cit.*, pp. 23-24. Tina Ioannou. *La Communauté grecque du Québec*, coll. Identités et changements culturels. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1983, p. 19.
- <sup>5</sup> Ioannou, *op. cit.*, p. 23 ; *Canadian Film Weekly*, Vol. 29, no. 25, June 22, 1955, p. 6. Le *Montreal Daily Star* publie sous le titre « Many Greeks Give to Patriotic Fund » le mardi 29 février 1916, p. 5, une liste incluant les donateurs suivants : le Midway Theatre, A. Sperdakos (Fairylend Theatre), les employés de l'Alhambra Theatre, les employés du Fairylend Theatre, D. Zarafonites (Z. Demetre), le Cosy Parlor, ainsi que le Moulin Rouge Ice Cream Parlor. P. G. Demetre, futur partenaire de Ganetakos, se retrouve aussi sur la liste. Celle-ci ajoute par ailleurs à la confusion entourant le nom du fondateur de *United Amusement* en recensant à la fois un G. Glanetakos [sic] (don de 10 \$) et un G. Nicholas (don de 0,50 \$).
- <sup>6</sup> Vlassis, *op. cit.*, p. 262.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 93.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 140, 262.
- <sup>9</sup> Là-dessus, voir : MacDonald, Florence. *For Greece A Tear: The Story of the Greek War Relief Fund of Canada*. Fredericton (NB): Brunswick Press, 1954.
- <sup>10</sup> *Montreal Daily Star*, January 31, 1944, p. 2. *Canadian Film Weekly*, Vol. 20, no. 25, June 22, 1955, p. 6.
- <sup>11</sup> Vlassis, *op. cit.*, p. 140.
- <sup>12</sup> Le Cosy Parlor semble être demeuré en opération pendant plusieurs décennies. Selon Vlassis (*op. cit.*, p. 225), le Cosy Grill and Café est toujours géré en 1953 par un membre de la communauté grecque, Louis Lagios.
- <sup>13</sup> Lanken, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era, 1884-1938*. Waterloo (Ont.): Penumbra Press, 1993, p. 24.
- <sup>14</sup> D. Zarafonites est un des premiers immigrants grecs à s'être établis à Montréal, son arrivée remontant à 1894. Vlassis, *op. cit.*, p. 139.
- <sup>15</sup> *The Canada Gazette*, Vol. 43, no. 36, March 5, 1910, p. 2619. David Allen Murray y est orthographié « David Allan Murray ».
- <sup>16</sup> À l'emplacement actuel de l'édifice Amherst, contenant le théâtre Olympia, ex-cinéma Amherst.
- <sup>17</sup> *Montreal Daily Star*, October 5, 1912, p. 28.
- <sup>18</sup> Gaudreault, André ; Germain Lacasse. « Le spectateur de 'scopes'. » *Au pays des ennemis du cinéma*. Montréal : Nuit blanche éditeur, 1996, pp. 125-134.
- <sup>19</sup> Divers programmes du Ouimetoscope, 1909. Fonds Agidius Fauteux, Archives municipales de Montréal, BM1, S17,D14. La simple existence de ces programmes, ainsi que leur présence dans ce fonds d'archives (démontrant qu'un notable tel que Fauteux ne considérerait pas comme honteuse la fréquentation du Ouimetoscope), est déjà on ne peut plus significative.
- <sup>20</sup> Gaudreault, André ; Jean-Pierre Sirois-Trahan. « Quand le Nationoscope dama le pion au Ouimetoscope », « Quand les Canadiens français damèrent le pion au... reste du monde. » *Au pays des ennemis du cinéma*. Montréal : Nuit blanche éditeur, pp. 163-192.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 179-181.
- <sup>22</sup> La figure du bonimenteur, qui occupe alors une place particulière dans les cinémas du Québec, contribue à rendre cette barrière linguistique inopérante. Germain Lacasse. *Le bonimenteur de rues animées : le cinéma muet entre tradition et modernité*. Québec : Éditions Nota bene, 2000.
- <sup>23</sup> « Mr. A. C. Bromhead, of Gaumont & Co. » *Moving Picture World*, Vol. 2, no. 15, April 11, 1908, p. 318.
- <sup>24</sup> « How Montreal Pioneered Moving Picture Business. » *Montreal Daily Star*, April 6, 1912, p. 22. La déclaration de Klaw y est datée de « a few years ago ».
- <sup>25</sup> Véronneau, Pierre. « Le Fascinateur et la Bonne Presse : des médias catholiques pour publics francophones. » Yves Lever. *L'Église et le cinéma au Québec*. Mémoire présenté à la faculté des Études supérieures en vue de

l'obtention de la maîtrise en es arts (Théologie-Études pastorales). Université de Montréal, mars 1977, pp. 14-15.

<sup>26</sup> Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1995, p. 70.

<sup>27</sup> *CMPD*, Vol. 3, no. 11, March 2, 1918, p. 6. On peut aussi lire dans la chronique « Pictures in Montreal » du numéro du 26 avril 1924 (Vol. 15, no. 52) du même magazine : « The Lenten season has cut a hole in receipts here. [...] [W]ith such a big Catholic population, it was obvious that Lent would see the box office suffering in a marked degree. »

<sup>28</sup> « Sunday Shows Forbidden to the Faithfull – Important Pastoral Letter Issued by Archbishop Bruchesi », *Montreal Daily Star*, December 2, 1907, p. 5.

<sup>29</sup> Lever, *op. cit.*, pp. 71, 78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 65-66.

<sup>31</sup> Là-dessus, voir le témoignage du gérant du Palace, George Rotsky, dans : « Canadian Showmanship. » *CMPD*, Vol. 19, no. 10, July 9, 1927, p. 105.

<sup>32</sup> Pour plus de détails sur les événements de 1926, voir : Jacques Portes. « Hollywood et le Québec : Une autre version de la crise de 1926. » *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, no 7, printemps 1997, pp. 179-187.

<sup>33</sup> Cité dans : Lacasse, Germain. *Histoire de Scopes : le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise, 1988, p. 84.

<sup>34</sup> Cité dans : White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931, p. 86.

<sup>35</sup> Voir aussi : Nutting, Merrick R. « Fifty-Fifty. » *CMPD*, Vol. 3, no. 7, January 19, 1918, p. 5.

<sup>36</sup> Tous les auteurs à s'être penchés sur l'histoire de la chaîne de cinémas gérée par George Ganetakos – à commencer par nul autre que E. A. Cousins, dans son rapport aux actionnaires du 8 mars 1943 (*FCI*, B9 D308) – font remonter l'ouverture du Moulin Rouge au mois de décembre 1909. Les journaux d'époque (*La Patrie* et *La Presse*), de même que les registres de locataires conservés aux Archives de la ville de Montréal, sont pourtant clairs sur la date du 17 septembre 1910.

<sup>37</sup> *La Presse*, 17 septembre 1910, p. 15. Voir aussi *La Patrie*, 17 septembre 1910, p. 28.

<sup>38</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 24.

<sup>39</sup> « Moulin Rouge Must Be Now Swept Down. » *Montreal Daily Star*, April 4, 1913, p. 6. « Will Pull Down Posts But Not the Moulin Rouge. » *Montreal Daily Star*, April 10, 1913, p. 25. Le second article vient corriger le premier, en précisant que « ... all the Controllers had ordered was that two posts in front of the building should come down, and that the awning they supported must be in the future held up by chains from the roof. This was done in many other cases of moving picture theatres. [...] The Board of Control did not consider this structure unsafe in any way. »

<sup>40</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 24.

<sup>41</sup> Smith détient toujours 10 parts de la *United Amusements Limited* en 1924. *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des réunions du conseil d'administration de la *United Amusements*).

<sup>42</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 24. Philip Dombowsky. *Emmanuel Briffa Revisited*. Montréal : Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1995, p. 40.

<sup>43</sup> Livinson, Davis. « Montreal. » *Moving Picture World*, Vol. 10, no. 8, November 25, 1911, p. 652.

<sup>44</sup> *La Patrie*, 27 juillet 1912, p. 8.

<sup>45</sup> *La Patrie*, 23 novembre 1912, p. 18.

<sup>46</sup> Livinson, Davis. « Montreal. » *Moving Picture World*, Vol. 9, no. 10, September 16, 1911, p. 816.

<sup>47</sup> Livinson, Davis. « Montreal. » *Moving Picture World*, Vol. 11, no. 3, January 20, 1912, p. 220.

<sup>48</sup> *La Patrie*, 2 mars 1912, p. 4.

<sup>49</sup> *Montreal Daily Star*, December 31, 1910, p. 16.

<sup>50</sup> Liste d'évaluation 1909, Archives de la ville de Montréal.

<sup>51</sup> *FCI*, B8 D231, B9 D307 (rapports annuels).

<sup>52</sup> George Browne, père d'Anna, avait acheté en 1854 de la *Royal Institution for the Advancement of Learning* une série de propriétés connexes donnant sur Ste-Catherine. *FCI*, B5 D132.

<sup>53</sup> *La Patrie*, 11 mai 1912, p. 26.

<sup>54</sup> *FCI*, B8 D201.

<sup>55</sup> *Montreal Daily Star*, October 9, 1911, p. 15 ; October 13, 1911, p. 9. Les dirigeants de la *Canadian Amusements, Limited* sont James C. Duffield, président, et Clark Brown, directeur-général. *La Patrie* du 11 mai 1912 (p. 27) ajoute à la confusion en associant le théâtre en cours de construction sur la rue St-Urbain à la « *Canadian Theatres, Ltd.* »

<sup>56</sup> *FCI*, P,S7,SS1,SSS25, liste d'actionnaires.

<sup>57</sup> FCI, B3 D76.

<sup>58</sup> *The Canada Gazette*, March 23, 1912, p. 3579. *Louell's Montreal Directory*, édition 1913-1914, p. 678. Notons que *The Canada Gazette* associe également deux avocats montréalais, Jules Desmarais et Rodolphe DeSerres, à la *Independent Amusement*. On peut présumer que ceux-ci agissaient à titre de directeurs provisoires, puisque leurs noms n'apparaissent dans aucun autre document lié aux affaires de la compagnie.

<sup>59</sup> L'avis de décès de Crépeau publié dans le *Montreal Daily Star* du 31 décembre 1932 lui donne soixante ans d'âge – ce qui placerait sa naissance en 1872. Une publicité publiée dans le *Louell's Montreal Directory* de 1906-1907 (p. 873) situe cependant la création de l'entreprise de ce dernier en 1885. Il demeure plutôt improbable que Crépeau se soit lancé dans l'assurance à l'âge de treize ans.

<sup>60</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 82 ; *Montreal Standard*, December 27, 1924, p. 35 ; *Montreal Daily Star*, December 31, 1932.

<sup>61</sup> Le conseil d'administration de la *Independent Amusement* est complété en 1919 par D. A. Murray et Léon Payette. J. E. Brooks, E. F. McMahon (secrétaire-trésorier) sont également associés à la compagnie à cette époque. FCI, B9 D307 (rapports annuels).

<sup>62</sup> Le théâtre deviendra le Pigalle quelques années avant sa démolition en 1973. Lanken, *op. cit.*, p. 48.

<sup>63</sup> FCI, B5 D132 (lettre adressée par H. N. Chavin à D. A. Murray, 7 juillet 1942).

<sup>64</sup> Pour plus de détails sur la carrière de D. J. Crighton, voir Lanken, *op. cit.*, p. 14.

<sup>65</sup> *Montreal Daily Star*, November 29, 1912, p. 12.

<sup>66</sup> *Julius Cahn-Gus Hill Theatrical Guide and Moving Picture Directory*, Season 1921, p. 66A.

<sup>67</sup> FCI, B5 D131 (plans du Strand préparés par D. J. Crighton en 1927).

<sup>68</sup> Voir : Maggie Valentine. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*. New Haven / Londres : Yale University Press, 1994, pp. 16-23.

<sup>69</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 47.

<sup>70</sup> « Cannot Regulate Airing of Theatre. » *Montreal Daily Star*, April 12, 1913, p. 10 : « Dr. Laberge answered: "All we can do is to send an inspector to the moving picture theatre to see if all the employes have been vaccinated against smallpox." »

<sup>71</sup> Voir par exemple : « Moving Pictures Death-Traps », *Montreal Daily Star*, March 11, 1910, p. 10 ; « Fire Danger Is Present at These Shows – Lack of Ventilation, Dirty Seats and Poor Accommodations at Some Picture Places », *Montreal Daily Star*, March 15, 1910, p. 5 ; « More About Moving-Picture Theatres », *Montreal Daily Star*, April 15, 1911, p. 18.

<sup>72</sup> *Montreal Daily Star*, February 23, 1909, p. 4.

<sup>73</sup> L'unique incendie mineur (limité à la cabine de projection) à se déclarer au Strand, à l'été de 1930, sera attribué à la seule incompétence du projectionniste fourni par l'*LA TSE*. FCI, B13 D348 (déposition de Roméo Vandette).

<sup>74</sup> FCI, B5 D131 (plans du Strand préparés par D. J. Crighton en 1927).

<sup>75</sup> Cela dit, le *Montreal Daily Star* fait part le 30 décembre 1913 (p. 2) d'apparitions régulières d'une chanteuse, « Miss Ludlow », au Strand.

<sup>76</sup> Bien que tourné en 1909 par Charles LeBargy pour la société française *Le Film d'Art*, cette version de *La Tosca* ne semble n'être mise en distribution en Amérique du Nord qu'à l'automne 1912, lorsque la *Universal Features* met en vente les *State Rights* du film. *Moving Picture World*, Vol. 14, no. 1, October 5, 1912, p. 109.

<sup>77</sup> Publicité pour *Tess of the D'Urbervilles*, mettant en vedette Minnie Maddern Fiske. *Montreal Daily Star*, November 8, 1913, p. 25.

<sup>78</sup> En instaurant un système basé sur la création de zones (système d'exclusivité pour un territoire déterminé) et de périodes de protection, le principal objectif des distributeurs était d'inciter les exploitants à faire la promotion des films projetés dans leurs établissements. Dans l'absence de mesures garantissant l'exclusivité de leurs attractions, les exploitants auraient en effet pu être réticents à investir dans des campagnes publicitaires pouvant aussi bien profiter à leurs concurrents directs qu'à eux-mêmes.

<sup>79</sup> *Montreal Daily Star*, December 7, 1912, p. 2. Pour une mystérieuse raison – la musique étant souvent présentée comme le langage universel par excellence – l'annonce publiée dans *La Presse* (7 décembre 1912, p. 17) ne relaie pas cette information.

<sup>80</sup> *The Standard*, December 7, 1912, p. 30. La publicité publiée sur la même page mentionne également le pianiste Harry Thomas.

<sup>81</sup> *Montreal Daily Star*, October 7, 1911, p. 10 : « The Lyric is now presenting what is known in the moving picture world as first run subjects [...] The musical part of the programme is, as usual, in the hands of Mr. Willie Eckstein. » Le Lyric se trouve au coin des rues Ste-Catherine et Stanley.

<sup>82</sup> « Two Dramatic Reels Shown at the Strand. » *Montreal Daily Star*, December 30, 1913, p. 2.

- <sup>83</sup> Lanken, *op. cit.*, pp. 17-18, 47-48. Pour plus de détails sur l'étonnante carrière de Willie Eckstein, voir : <http://www2.nlc-bnc.ca/gramophone/src/eckstein-e.htm>.
- <sup>84</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 55.
- <sup>85</sup> « Old Lyric Hall Now New Grand. » *Montreal Daily Star*, October 7, 1913, p. 19. « New Grand Will Open October 20. » *Montreal Daily Star*, October 14, 1913, p. 2.
- <sup>86</sup> Morgan-Powell, S. *Montreal Daily Star*, November 29, 1913, p. 22.
- <sup>87</sup> Lanken, *op. cit.*, pp. 48-49.
- <sup>88</sup> *Montreal Daily Star*, March 4, 1916, p. 20.
- <sup>89</sup> Martineau, Jocelyne. *Les salles de cinéma construites avant 1940 sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal*. Ministère des Affaires culturelles, Direction du patrimoine de Montréal, 1987-1988, Volume 1, Cahier 1, pp. 48-56.
- <sup>90</sup> *Montreal Daily Star*, March 1, 1916, p. 2.
- <sup>91</sup> *Montreal Daily Star*, February 26, 1916, p. 21.
- <sup>92</sup> Lanken, *op. cit.*, pp. 64-67 ; Dombowsky, *op. cit.*, pp. 41-42.
- <sup>93</sup> *Montreal Daily Star*, March 4, 1916, p. 21. L'édition de 1921 du *Julius Cabm-Gus Hill Theatrical Guide and Moving Picture Directory* situe pour sa part la capacité du Regent à 1 012 (p. 66A).
- <sup>94</sup> *Montreal Daily Star*, March 4, 1916, p. 21.
- <sup>95</sup> *Ibid.*
- <sup>96</sup> Chimbos, *op. cit.*, p. 120.
- <sup>97</sup> FCI, B9 D307 (rapports annuels). La comparaison entre les deux années doit tenir compte du fait que les salles avaient dû être fermées pour plusieurs semaines à l'automne 1918 lors de l'épidémie de grippe espagnole.
- <sup>98</sup> Remarquer le pluriel, qui distinguera cette compagnie de la *United Amusement Corporation, Limited*, qui lui succèdera en 1924.
- <sup>99</sup> FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration de *United Amusements*), B13 D371.
- <sup>100</sup> FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration). Le transfert sera officialisé le 16 avril suivant. FCI, B3 D76.
- <sup>101</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 82, attribue la construction du Papineau à P. G. Demetre. Les minutes de la *United Amusements Limited* révèlent cependant que, si P. G. Demetre garantit le travail de James Atsalinos (l'entrepreneur chargé de la construction du Papineau, qui avait également été chargé l'année précédente de la construction du Belmont par Demetre – voir *The Standard*, November 20, 1920, p. 17), le projet n'en est pas moins dès l'origine commandé et financé par *United Amusements*. L'architecte de la compagnie, D. J. Crighton, touchera d'ailleurs 5 000 \$ pour son travail sur le Papineau. FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>102</sup> FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>103</sup> Pour plus de détails sur la carrière d'Emmanuel Briffa, voir : Philip Dombowsky. *Emmanuel Briffa Revisited*. Montréal : Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1995.
- <sup>104</sup> *La Presse*, 16 avril 1921, p. 4., no.
- <sup>105</sup> *Ibid.* ; FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>106</sup> Vlassis, *op. cit.*, pp. 139, 143. P. G. Demetre sera notamment vice-président du *Greek War Relief Fund of Canada* pendant la seconde guerre mondiale.
- <sup>107</sup> *Moving Picture World*, Vol. 10, no. 5, November 4, 1911, p. 370. En février 1913, P. G. Demetre offre à d'éventuels acheteurs, par le biais d'une annonce classée placée dans le *Montreal Daily Star*, un « first class moving picture and vaudeville theatre. » (February 11, 1913, p. 16.)
- <sup>108</sup> John A. Demetre, le troisième actionnaire de *United Amusements* en ordre d'importance (130 actions), provient lui-aussi de *St. Lawrence Amusement*. Il sera pendant plusieurs années le gérant du Belmont. FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>109</sup> FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>110</sup> *Standard*, November 20, 1920, p. 16.
- <sup>111</sup> *Ibid.*, p. 17. Selon le *Moving Picture World*, il ne s'agissait pas là de la première contribution de l'artiste à l'industrie cinématographique montréalaise. En effet, le correspondant montréalais du magazine corporatif, Gallagher, écrivait dans l'édition du 28 mars 1914 (Vol. 19, no. 13) : « Signor Gurdo Mincheri [sic], of Florence, Italy, is painting the scenery for the *Canadian Cinematograph, Ltd.*, for use in their studio in Longueuil. » (p. 1702)
- <sup>112</sup> *Ibid.*
- <sup>113</sup> FCI, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration). Le Belmont sera plus tard acheté par *United Amusement*.

- <sup>114</sup> Harry Pulos est président de la *Northern Amusements Limited* (il aurait auparavant été directeur du Midway – voir *CMPD*, Vol. 6, no. 13, December 28, 1918, p. 6) ; Charles M. Cotton en est le secrétaire. La liste des actionnaires de la *Northern Amusements* révèle que ceux-ci sont – encore une fois – en forte proportion d’origine grecque.
- <sup>115</sup> *The Standard*, February 18, 1922, p. 23.
- <sup>116</sup> *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration). Pour plus d’informations sur Anthony De Giorgio et son travail sur le Belmont, voir Lanken, *op. cit.*, pp. 16, 85.
- <sup>117</sup> *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration).
- <sup>118</sup> *FCI*, B3 D76.
- <sup>119</sup> Martineau, *op. cit.*, volume 2, cahier 1, fiche no 10 ; Lanken, *op. cit.*, pp. 50-53 ; *La Presse*, 6 octobre 1923, p. 31 ; *Montreal Daily Star*, October 8, 1923, p. 6.
- <sup>120</sup> [Publicité.] *La Presse*, 6 octobre 1923, p. 31.
- <sup>121</sup> *La Presse*, 6 octobre 1923, p. 31.
- <sup>122</sup> Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control: The Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990, p. 62.
- <sup>123</sup> *FCI*, B3 D76. Le Allen Westmount est vendu par la *Majestic Theatre Company Limited*.
- <sup>124</sup> *CMPD*, Vol. 6, no. 1, October 5, 1918 ; Lanken, *op. cit.*, pp. 80-81.
- <sup>125</sup> « Moulin Rouge, Montreal, For Rent in May. » *CMPD*, Vol. 15, no. 44, March 1<sup>st</sup>, 1924, p. 22.
- <sup>126</sup> *La Presse*, 7 mai 1925, p. 3.
- <sup>127</sup> *CMPD*, Vol. 13, no. 3, July 1, 1921, p. 5 et vol. 13, no 5, 1<sup>er</sup> août 1921, p. 5.
- <sup>128</sup> *CMPD*, Vol. 13, no. 9, October 1, 1921, p. 4.
- <sup>129</sup> *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration).
- <sup>130</sup> Martineau (1987/1988), *op. cit.*, volume 2, cahier 3, fiche no 36, p. 2 ; *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration). Le 2515 de l’Avenue du Parc de 1924 correspond au 5723 actuel.
- <sup>131</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 27 ; *CMPD*, Vol. 12, no. 24, May 15, 1921, p. 4.
- <sup>132</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>133</sup> *FCI*, B9 D271 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration). Puisque faisant face au théâtre Papineau – sur l’artère du même nom – le Dominion se trouve exclu de cette entente territoriale.
- <sup>134</sup> Reproduits dans : Jocelyne Martineau. *Cinémas et patrimoine à l’affiche*. Montréal : Ville de Montréal ; Ministère des Affaires culturelles, 1988, pp. 22, 26.
- <sup>135</sup> La première occurrence de l’appellation « Rialto » dans les procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration de la *United Amusements* remonte au 23 mai 1924.
- <sup>136</sup> « Inauguration du ‘Rialto’ par le maire. » *La Presse*, 29 décembre 1924, pp. 3, 23.
- <sup>137</sup> *United Amusement Corporation, Limited* devient propriétaire du Rialto en avril 1929, après l’avoir acheté du détenteur de l’hypothèque, *Globe Indemnity*, pour 175 000 \$. *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d’administration).
- <sup>138</sup> Martineau (1987/1988), *op. cit.*, volume 2, cahier 3, fiche no 36, p. 2
- <sup>139</sup> Y compris le Strand en ce qui à trait à l’architecture et à l’ornementation, mais à l’exception du Corona, un théâtre cinématographique (pour reprendre la typologie de Jocelyne Martineau) dont la conception date un peu.
- <sup>140</sup> Morgan-Powell, S. « Pictures in Montreal. » *CMPD*, Vol. 16, no. 18, August 30, 1924, p. 7.
- <sup>141</sup> Voir par exemple : *CMPD*, Vol. 11, no. 9, September 20, 1920, p. 36.
- <sup>142</sup> « Au congrès des gérants de théâtres ». *La Presse*, samedi 29 mai 1926, p. 45. L’article annonce la réélection de Ganetakos au poste de président pour une troisième année consécutive.
- <sup>143</sup> « Associated First National Regional “Get Together” Held at Montreal », *CMPD*, Vol. 13, no. 14, December 15, 1921, p. 17.



## Chapitre II

### Arrivée de la *Famous Players Canadian Corporation, Limited* sur la scène montréalaise et formation de la *United Amusement Corporation, Limited*

Les *Independent Amusement* et *United Amusements* ne furent bien évidemment pas les seules entreprises liées à l'industrie cinématographique à avoir connu une croissance rapide au cours de la période 1910-1924. En effet, dans les mois et les années qui avaient suivi l'inauguration du Strand en décembre 1912, l'accélération du mouvement d'institutionnalisation du nouveau média avait entraîné la standardisation et l'organisation à grande échelle des pratiques de l'industrie cinématographique – une tendance touchant tant la distribution que l'exploitation<sup>1</sup>.

Pour les exploitants de salles d'Amérique du Nord, les chaînes de détaillants apparues à la fin du dix-neuvième siècle et au début du vingtième siècle (*Sears-Roebuck*, *Woolworth*, etc.) constituent la principale source d'inspiration. Comme le fait remarquer Douglas Gomery :

The men and women who owned and operated movie chains around the [United States] came late to the chain store revolution, but in the years between 1916 and 1924 all worked furiously to copy the efficiencies of their retail cousins down the street, to gain greater power within a city, to increase profits every year, and to become giants in the new industry of the movie show<sup>2</sup>.

Les économies d'échelle se retrouvent au cœur des avantages offerts par ce modèle. C'est que l'organisation des commerces en chaînes permet, dans un premier temps, la redistribution des coûts fixes sur un plus grand nombre d'opérations. Un seul individu peut par exemple négocier avec les distributeurs pour une chaîne entière plutôt que pour une seule salle. La chaîne étant dès lors en mesure de sélectionner pour chaque poste l'individu présentant les meilleures aptitudes, de lui donner une formation appropriée et de le laisser se concentrer sur la tâche particulière lui étant assignée. La spécialisation de la main-d'œuvre

constitue, de cette façon, le principal corollaire de cette première économie d'échelle. Ce type de gestion, dite « scientifique », semble donc éminemment apte à accroître l'efficacité d'une l'entreprise<sup>3</sup>.

Un autre avantage découlant de l'adoption de ce modèle est l'état de monopsonne, présent lorsque les divers fournisseurs ne peuvent traiter qu'avec un nombre restreint d'acheteurs. En l'occurrence, une chaîne de cinémas, vu son pouvoir d'achat, peut être en mesure d'obtenir des distributeurs des conditions avantageuses (meilleurs prix, meilleures dates – entre autres traitements de faveur) comparativement à ce chacune des salles qui la composent aurait pu obtenir si elle avait négocié individuellement<sup>4</sup>. Cet avantage, comme nous allons le voir, aura une influence déterminante sur l'organisation de l'industrie canadienne de l'exploitation cinématographique au cours des années vingt.

Dans certains cas, la constitution d'une chaîne d'exploitants peut mener à une tentative d'intégration verticale. C'est que certains en viennent à craindre une pénurie (fonction de la multiplication des écrans et de la rapide fréquence des changements de programme) de produits à projeter sur leurs écrans. Quelques réseaux et chaînes d'exploitants prennent donc le contrôle de studios, finançant de la sorte la production de films taillés sur mesure pour une exploitation dans leurs établissements. C'est ainsi que Marcus Loew (dont la chaîne incluait le Loew's du centre-ville de Montréal, inauguré en 1917) fut en 1924 l'instigateur de la *Metro Goldwyn-Mayer*<sup>5</sup>.

Inversement, comme l'a démontré Michael Quinn<sup>6</sup>, plusieurs producteurs justifient à la même époque leurs prises de contrôle de distributeurs et de réseaux de salles par le besoin de garantir à leurs productions des exploitations proportionnelles aux sommes y ayant été investies<sup>7</sup>. Ce sera plus particulièrement le cas d'une compagnie ayant joué un rôle important dans l'histoire de *United Amusement*, la *Famous Players* dirigée par Adolph Zukor. Le média

cinématographique voit en effet pendant sa période d'institutionnalisation son industrie se réorganiser en fonction d'un nouveau type d'attraction particulièrement coûteux : le long-métrage de fiction. Cette réorientation de l'industrie est motivée par la volonté de conquête d'un nouveau marché plus lucratif que celui – essentiellement populaire – exploité jusque-là par les scopes et nickelodeons : la nouvelle classe moyenne. On construit donc de ces « palaces » cinématographiques, dont les divers établissements des *Independent Amusement* et *United Amusements* décrits au précédent chapitre constituaient certains des meilleurs exemples montréalais. Luxueux, confortables, empreints d'un décorum apte à induire l'état de recueillement nécessaire à la bonne appréciation des nouveaux récits narratifs cinématographiques, ces palaces sont parfaitement adaptés à l'exploitation de films de longs-métrages.

Toujours afin de satisfaire le besoin de respectabilité de la nouvelle classe moyenne, les premiers longs métrages se présentent comme des adaptations d'œuvres littéraires ou théâtrales. La firme *Famous Players Motion Picture Company* inaugure ainsi son programme de production de longs-métrages en 1912 avec un *Queen Elizabeth* adapté de la pièce d'Émile Moreau<sup>8</sup>. Fidèle au slogan de la compagnie – « Famous players in famous plays » – le film met en vedette l'interprète la plus célèbre de la pièce, sinon de son époque : Sarah Bernhardt. L'incapacité des réseaux de distribution alors en place d'exploiter les produits *Famous Players* au maximum de leur potentiel commercial contraignent cependant Zukor à procéder dès l'été 1913 à une première phase du processus d'intégration verticale de la compagnie. Cinq compagnies subsidiaires vouées à la distribution des produits *Famous Players* sont alors créées ; elles constitueront les bases de la *Paramount*, fondée en mai 1914<sup>9</sup>. Plus tard, en 1925, la fusion de la *Famous Players-Lasky* et de la chaîne de théâtres *Balaban & Katz* de Chicago –

alors la plus efficace des États-Unis – allait mener à la création de *Publix*, dès lors le plus grand et le plus rentable réseau de salles du pays<sup>10</sup>.

*Famous Players Canadian Corporation, Limited*

La mainmise de *Famous Players* sur la distribution et sur l'exploitation cinématographique allait être encore plus rapide et totale sur le territoire canadien. La première détentrice de la franchise *Paramount* au Canada fut la chaîne *Allen* (dirigée par les frères Jule et Jay J. Allen), qui contrôlait avant 1920 la *Famous Players Film Service Limited*. Les Allen, dont l'entrée dans l'industrie cinématographique remonte à l'époque des nickelodeons, sont impliqués tant dans le secteur de la distribution que dans celui de l'exploitation : les profits engendrés par la franchise *Famous Players*, dont ils se réservent la première exploitation, financent ainsi la constitution d'un réseau de salles toujours plus grandes et luxueuses<sup>11</sup>. En août 1920, la chaîne *Allen* – alors pratiquement à son apogée – compte ainsi une soixantaine de salles réparties à travers le Canada<sup>12</sup>. À Montréal, la *Allen* est plus particulièrement responsable de la construction du Allen Westmount (1918), mentionné au chapitre précédent, de même que de celle du Palace, une prestigieuse salle de 2 500 places située rue Ste-Catherine et inaugurée en mai 1921<sup>13</sup>.

Un compétiteur ambitieux du nom de Nathan Louis Nathanson (1886-1943) vient cependant rapidement damer le pion aux Allen. Né à Minneapolis, celui-ci était venu s'établir à Toronto en 1907. Suivant un parcours typique des pionniers de l'industrie cinématographique, le jeune Nathanson occupe d'abord une série de petits emplois : il se fait ainsi à divers moments vendeur de journaux, préposé de parc d'amusement (il aurait notamment été employé au Dominion Park de Montréal), etc. Tout comme Ernest A. Cousins et George Ganetakos, il est plus particulièrement associé au début de sa carrière au

commerce de la crème glacée : une de ses principales prétentions sera plus tard d'avoir été le premier à introduire le cornet à crème glacée au Canada, en 1908<sup>14</sup>.

Nathanson se tourne vers l'industrie cinématographique en 1916 par l'achat d'un théâtre de Toronto<sup>15</sup>. Quelque temps plus tard, après que les frères Allen s'eurent vanté devant lui d'avoir refusé une offre de partenariat 50-50 d'Adolph Zukor, Nathanson décide de se rendre à New York rencontrer le président de *Famous Players-Lasky*. L'enjeu de la rencontre est la franchise *Paramount* détenue par les Allen, venant à expiration en septembre 1919. Selon Manjunath Pendakur, Zukor suggère alors à Nathanson de constituer son propre réseau de salles : s'il réussit à faire ses preuves à la tête d'une chaîne, sa proposition sera considérée. Celui-ci s'attelle donc à la tâche ; son circuit comptera seize salles au début de 1920. Nathanson se dote également de sa propre compagnie de distribution, la *Regal Films Limited*, détentrice des franchises *Select*, *Triangle* et *Metro*<sup>16</sup>.

La démonstration de son sens des affaires étant ainsi faite, Nathanson signe le 20 janvier 1920, après plusieurs mois d'intenses négociations, l'entente par laquelle la franchise *Famous Players-Lasky* lui est accordée<sup>17</sup>. Le 23 janvier, la *Famous Players Canadian Corporation, Limited* est formée : Adolph Zukor assume le poste de président de la nouvelle compagnie, N. L. Nathanson celui de directeur-général. Trois des investisseurs associés à Nathanson depuis l'acquisition du Regal, J. P. Bickell, J. B. Tudhope et W. J. Sheppard, participent à l'entreprise<sup>18</sup>. Malgré son appellation, la compagnie de Nathanson constitue bel et bien une filiale de la *Famous Players-Lasky* de Zukor. Le rapport White de 1931 révélera ainsi que près de 94 % des actions *Famous Players Canadian* étaient détenues par *Paramount Publix* en août 1930. Les divers distributeurs, salles et chaînes contrôlés par Nathanson au moment de l'entente sont aussitôt absorbés par *Famous Players Canadian*<sup>19</sup>. La franchise au cœur de l'affaire stipule essentiellement qu'en contrepartie de 20 % des recettes brutes :

[*Famous Players-Lasky Corporation*] has given and granted [...] to [*Famous Players Canadian Corporation Limited*] for a period of twenty years from the date hereof, the right, privilege and franchise to exhibit the productions made by [*Famous Players-Lasky Corporation*] and its subsidiaries in the theatres operated by [*Famous Players Canadian Corporation Limited*] in the Dominion of Canada, in each place where the [*Famous Players Canadian Corporation Limited*] or its subsidiaries operates a theatre, before such pictures are shown in any other theatre in said place, such right or privilege being generally known and referred to in the trade as a 'first run'...<sup>20</sup>

La présentation de films *first run* (en primeur) dans les super-palaces des centres-villes étant d'une importance capitale pour tous les secteurs de l'industrie cinématographique, cette entente sera lourde de conséquences. C'est que, dans un premier temps, cette première exploitation constitue, tout bonnement, la phase la plus lucrative de l'exploitation des produits préparés par les producteurs et mis sur le marché par les distributeurs.

L'exploitation *first run* revêt également une importance particulière pour les mêmes producteurs et distributeurs en raison de son influence sur les phases subséquentes de l'opération. Robert Sklar résume ainsi la situation :

[The] major companies determined what movies were to be played, when, and where, throughout the four-fifths of the theaters which they did not operate. Possession of the first-run theaters allowed these companies to shape the dominant discourse about movies. Advertising, publicity, and commercial tie-ins whetted the public's interest far beyond the theaters in which first-run movies were actually playing, and they sustained moviegoers desire and demand as films flowed from center to periphery. »<sup>21</sup>

Pour ces raisons, bien des producteurs et des distributeurs non-affiliés à des salles *first-run* préfèrent retarder la sortie de leurs films aussi longtemps qu'une ouverture dans la programmation dans une salle de ce type ne leur est pas offerte. Dans bien des cas, cela signifie qu'ils devront se résigner, impuissants, à voir leurs produits prendre la poussière pendant des semaines, sinon des mois, dans leurs entrepôts. Rappelons au passage que, dans les années suivant la première guerre mondiale, tant la société que le médium cinématographique évoluent à grands pas, et que dans ce contexte, un produit daté est un produit périmé.

Par sa prise de contrôle des salles gérées par Nathanson, *Famous Players-Lasky* obtient plus qu'un accès direct et privilégié aux meilleurs écrans canadiens ; elle obtient également le pouvoir de retarder ou de bloquer l'accès aux autres producteurs (et notamment aux indépendants) à ces mêmes écrans. *Famous Players Canadian* enchaîne par conséquent les acquisitions, les prises de contrôle et les constructions de salles à un rythme effréné tout au long des années vingt. La compagnie fait ainsi construire rue Ste-Catherine à Montréal un super-palace de 2 600 places, le Capitol, inauguré en avril 1921<sup>22</sup>. En mars 1923, le Loew's, un autre super-palace de la rue Ste-Catherine alors en difficultés financières passe aux mains de *Famous Players Canadian*<sup>23</sup>. Puis, en juin de la même année, c'est au tour du Palace de passer aux mains de la compagnie de Nathanson – une des nombreuses conséquences de l'effondrement de la chaîne *Allen*. *Famous Players Canadian* s'emparera également dans les années suivantes des théâtres Princess, Orpheum, His Majesty's, du cinéma Impérial (tous situés au centre-ville de Montréal), de même que du St-Denis<sup>24</sup>. *Famous Players Canadian* acquiert par conséquent un immense pouvoir sur les distributeurs : la compagnie contrôlant la totalité des salles de prestige du centre-ville, la satisfaction intégrale de toutes ses exigences devient par le fait même la condition *sine qua non* d'une exploitation *first run*.

La franchise *Famous Players-Lasky* constitue par ailleurs le gage de stabilité ayant permis à *Famous Players Canadian* de s'attirer l'appui du grand capital banquier. Isaak Walton Killam, président de la prestigieuse *Royal Securities Corporation* et membre du conseil d'administration de *Famous Players Canadian*, reconnaît ainsi dans le rapport White de 1931 que cette franchise avait constitué la fondation du financement original accordé par sa firme à la compagnie de Nathanson<sup>25</sup>. Selon lui, celle-ci était essentielle afin d'assurer la stabilité de l'investissement de sommes importantes dans la construction de théâtres<sup>26</sup>. Profitant d'un tel appui – et sachant tirer le maximum de ses relations privilégiées avec les distributeurs – la *Famous Players*

*Canadian* est par conséquent en mesure de financer son intense programme de construction et d'acquisition. Financée pour sa part par du capital marchand local, la chaîne *Allen* ne pourra longtemps rivaliser : elle sera liquidée au printemps de 1923, trente-cinq de ses salles les plus importantes passant alors à *Famous Players Canadian*<sup>27</sup>.

Les visées expansionnistes de Nathanson et Zukor ne se limitent cependant pas aux salles contrôlées par les Allen : c'est l'industrie cinématographique canadienne tout entière que *Famous Players Canadian* semble vouloir placer sous sa coupe. La compagnie met en œuvre à ce dessein toute une série de pratiques toujours plus prédatrices et monopolistiques (celles-ci seront éventuellement consignées et décrites en détail dans le rapport fédéral déposé par le commissaire White en 1931<sup>28</sup>). Au premier plan de celles-ci se trouvent les *block* et *blind booking* imposés par les distributeurs contrôlés par *Famous Players Canadian*, deux pratiques ayant pour principal effet de réduire au strict minimum les options offertes aux exploitants indépendants.

Vu l'évolution de la situation, le *Canadian Moving Picture Digest* et son editrice Ray Lewis, qui, malgré un parti-pris pro-indépendants, se portaient toujours à la défense de l'intégrité d'Adolph Zukor et de son organisation en juillet 1921<sup>29</sup>, radicalisent rapidement leur position. Un éditorial publié en août 1922 et simplement intitulé « "We're Agin It" » illustre bien le ton sur lequel se mène la nouvelle croisade anti-« combine » du journal. En voici, dans l'inimitable style Lewis, la conclusion :

This kind of beast is called an Octopus, its head is hidden in the crevice of a rock, in Picture Business the rock might be a subsidiary company, or a company operated by the Octopus under an assumed name, it waits from this vantage position for its prey, its tentacles forever reaching out to seize, seize. [...] The head appears last; and it is the head which the wise fishermen, or diver directs his attention to. [...] So it is with the wise independents in this business, who keep themselves free to attack the head. [...] Go after the head. Every white man is "Agin it." <sup>30</sup>



D'autres, semblables, suivront – notamment « They Shall Not Pass » (25 octobre 1924).

Soutenus tout au long des années vingt, les efforts de Lewis et de son journal contribueront à intéresser le gouvernement canadien à la situation de l'industrie cinématographique.

### L'affaire du cinéma Mount Royal et la formation de la *United Amusement Corporation, Limited*

La situation prévalant à l'été 1924 à Montréal est ainsi résumée par le *Canadian Moving*

#### *Picture Digest* :

The theatrical situation here is still tangled up in a most mysterious manner, though there are not wanting indications that it may shortly be straightened out. With the Capitol, the Palace and the Loew's theatre all under the aegis of the *Famous Players-Canadian Corporation*, the element of beneficial competition has been almost entirely eliminated, and whether the result will be for the good of the film is not at all certain just now. One thing seems sure, – it is impossible, under existing conditions, to show three first-class films each week at these houses in a city like Montreal, where a large percentage of the movie patrons live in the suburbs and wait for the feature films to be exhibited at the suburban houses at greatly reduced prices. What that will lead to, time alone can tell<sup>31</sup>.

Les chaînes *Independent Amusement Limited* et *United Amusements Limited* gérées par George Ganetakos semblent ainsi occuper une position enviable : six des sept salles qu'elles contrôlent à ce moment (en plus du Rialto en cours de construction) sont en effet situées dans ces quartiers périphériques en pleine expansion. Seule la plus ancienne salle d'*Independent Amusement*, le Strand, siège au centre-ville – maintenant chasse-gardée de *Famous Players Canadian*. Tous les établissements des deux compagnies sont récents, fonctionnels et au goût du jour.

Les salles *Independent Amusement* et *United Amusements* sont depuis plusieurs années déjà<sup>32</sup> de bonnes clientes de l'*Associated First National*, une coopérative formée par un rassemblement d'exploitants nord-américains, et vouée à la production et à la distribution de films<sup>33</sup>. En mai 1924, le directeur de la branche montréalaise de l'organisation écrit :

The city of Montreal is a *First National* stronghold, each zone is being represented by a Franchise holder and subsequent runs are sold solidly on every release. These

exhibitors who present *First National* pictures week in and week out are confirmed boosters of our company and consist of the most successful show men in this province. Especially this is true of the *Independent and United Amusement Company* [sic] who play our pictures with surprising regularity<sup>34</sup>.

On peut donc présumer que les produits *First National* occupent à ce moment sur les écrans *Independent Amusement* et *United Amusements* une place convoitée par les producteurs et distributeurs liés à *Famous Players Canadian*.

Le 4 juillet 1924, N. L. Nathanson fait parvenir aux directeurs de *United Amusements Limited* une lettre contenant une proposition, qui sera considérée par eux lors de leur assemblée du 17 juillet. Le président Cousins nomme alors un comité, à qui l'on demande d'étudier l'offre plus en profondeur. Celui-ci présente le 24 juillet suivant son rapport, concernant « the advisability of amalgamating our Company with the *Independent Amusement Limited* by forming a new Company and the purchase from the *Famous Players Canadian Corporation, Limited*, an interest in their film franchise rights for the island of Montreal. » Le projet ainsi esquissé sera provisoirement approuvé par les directeurs le 1<sup>er</sup> août suivant. Puis, « [a]fter again going over Mr. Nathanson's letter and the Committee's report » lors d'une nouvelle rencontre le 5 août, « it was resolved and agreed to enter into an agreement as set forth in said letter if satisfactory guarantees are produced and to reorganize the two Companies if agreeable to the shareholders. »

À la suite d'une nouvelle assemblée tenue le 8 août, N. L. Nathanson est convoqué à une rencontre devant avoir lieu le 21 août suivant au Ritz-Carlton de Montréal. À cette occasion, la dernière proposition de *Famous Players Canadian* est acceptée à l'unanimité par les directeurs de *United Amusements*<sup>35</sup>. Le 9 septembre 1924, l'entente qui donnera naissance à la *United Amusement Corporation Limited* est finalement signée par les représentants de *Independent*

*Amusement Limited*, de *United Amusements Limited* et de *Famous Players Canadian Corporation, Limited*<sup>36</sup>.

Cependant, si, grâce aux documents conservés dans le fonds *Centre Cinéma Impérial*, la chronologie des événements et la nature des ententes conclues (sur lesquelles nous reviendrons plus en détail) ne posent pas de mystères, il n'en va malheureusement pas de même pour ce qui est des raisons ayant motivé les divers partis. L'analyse de la formation de *United Amusement*, et des circonstances ayant mené à celle-ci, présentée dans les prochaines pages contiendra donc une bonne part de conjectures.

Essayons-donc, dans un premier temps, de voir quels pourraient être les avantages tirés par chacun des deux groupes respectivement dirigés par Nathanson et Ganetakos de la formation de *United Amusement Corporation, Limited*. Pour *Famous Players Canadian*, une participation à une nouvelle chaîne formée des établissements *Independent Amusement* et *United Amusements* peut tout d'abord représenter une participation aux profits d'une entreprise rentable. Le débouché de taille offert par une telle chaîne aux produits *Famous Players* (de même que, dans les faits, les écrans soutirés à la compétition) n'est, de plus, certainement pas à dédaigner

On doit par ailleurs considérer un événement survenu en parallèle à la formation de la *United Amusement* avant d'examiner les termes de l'entente conclue le 9 septembre 1924 et leurs avantages potentiels pour le groupe de Ganetakos. Il s'agit, en clair, de déterminer si Ganetakos et ses associés n'auraient pas pu être victimes de tactiques coercitives de la part de Nathanson. Cet événement est la prise de contrôle par *United Amusements Limited*, par une entente de location signée le 4 octobre 1924, du cinéma Mount Royal.

Une modeste salle de 800 places construite en 1913<sup>37</sup>, le Mount Royal est au début de 1924 la propriété d'un autre pionnier grec de l'exploitation cinématographique à Montréal,

Athanasias K. Sperdakos<sup>38</sup>. D'abord associé au Fairyland (ouvert en 1908) de la rue Notre-Dame<sup>39</sup>, Sperdakos atteint vers 1912 au sein de l'industrie cinématographique montréalaise une notoriété suffisante pour assurer son élection au poste de président de l'association des exploitants de salles de cinéma<sup>40</sup>. Sperdakos et George Ganetakos étaient depuis longtemps familiers l'un avec l'autre – comme en fait foi le compte-rendu de la fête organisée par le dernier en l'honneur du mariage du premier publié en 1918 dans le *Canadian Moving Picture Digest* <sup>41</sup>. (Cet événement connaîtra d'ailleurs une sorte d'épilogue en 1947, lorsque *United Amusement* consentira – même si l'entente ne fut jamais exécutée – à céder au fils de Sperdakos récemment démobilisé le bail relatif au Mount Royal, toujours détenu par la compagnie, afin de l'aider à subvenir à ses obligations familiales<sup>42</sup>.)

La situation géographique du Mount Royal – sur Laurier à l'ouest de De l'Esplanade – place l'établissement en situation de compétition directe avec le Regent situé à moins de deux pâtés de maisons à l'ouest, alors que le Rialto en cours de construction et le Belmont ne se trouvent pour leurs parts qu'à quelques minutes de marche. Déjà en octobre 1918, avant la construction des deux dernières salles, le *Canadian Moving Picture Digest* rapportait :

A fact that has caused a good deal of talk and conjecture during the week has been the sight of the heads of the *Paramount Exchange* in company with their contractor viewing the estate and location of the Mount Royal theatre in the North end of the city. Although nothing official has been given out, it is regarded as pretty certain that they have ulterior designs on that theatre. [...] It is understood that the management of a North End theatre very close to the Mount Royal are viewing the situation with some concern<sup>43</sup>.

Est-ce donc réellement un hasard si le conseil d'administration de la *United Amusements* adopte la résolution relative à la prise de contrôle par la compagnie de l'établissement de Sperdakos le 11 septembre 1924<sup>44</sup> – c'est-à-dire deux jours seulement après avoir conclu avec *Famous Players Canadian* une entente venant, entre autres, circonscrire et protéger leur territoire ?

Précisons d'emblée que nous n'avons lors de nos recherches retrouvé aucune trace de menace ayant pu être adressée par Nathanson ou son organisation à *United Amusements*. Néanmoins, le rapport White documente la pratique par *Famous Players Canadian* d'une tactique apte à expliquer bien des choses dans le cas de la prise de contrôle du Mount Royal par *United Amusements*. Efficace lorsqu'il s'agissait de mettre à genoux un exploitant (en l'occurrence : *United Amusements / Independent Amusement*) refusant de céder le contrôle de son établissement à *Famous Players Canadian*, cette tactique consistait à acquérir, louer ou construire – ou d'en faire la simple menace – une salle située à proximité de l'établissement convoité. Grâce à l'influence exercée par Nathanson, la salle contrôlée par celui-ci bénéficiait dès lors de divers traitements de faveur de la part des distributeurs : meilleurs prix, films, dates, conditions, etc. Les prix d'admission pouvaient également être coupés : vu les profits générés par son vaste réseau, *Famous Players Canadian* pouvait se permettre de garder ouverte une salle générant des pertes le temps de forcer l'exploitant récalcitrant à céder son établissement au prix dicté par Nathanson. Dans le cas qui nous intéresse, il est aisé de voir qu'en faisant l'acquisition du Mount Royal et en y pratiquant cette forme de dumping, Nathanson aurait été en mesure d'infliger de lourdes pertes aux Regent, Belmont et Rialto gérés par *United Amusements*.

Fait unique, les minutes des assemblées des directeurs de *United Amusements* ne rapportent aucune négociation avec Sperdakos. La question que nous posons donc est la suivante : serait-il possible que ces négociations aient été menées par Nathanson, et que l'entente de location du Mount Royal ait simplement été transmise à *United Amusements* après que celle-ci ait consenti, devant la menace, aux termes de l'entente du 9 septembre 1924 ?

La prise de contrôle du Mount Royal par *United Amusements* est rapportée à l'échelle nationale par Ray Lewis, qui y consacre deux éditoriaux dans le *Canadian Moving Picture Digest*.

Partisane d'une plus grande coopération entre les producteurs, distributeurs et exploitants indépendants, Lewis écrit :

It is perhaps due to the efforts of Mr. Sperdakos to protect the Independents that he was "squeezed out." Mr. Sperdakos is the treasurer of the M. P. T.O. [Motion Picture Theatre Owners] of Canada and has been among its most ardent and zealous workers.

The "Mount Royal" was sandwiched between two theatres recently acquired by the *Famous Players Canadian Corp.* through their affiliation with the *United Amusements Ltd.* [...] Mr. Sperdakos, unable to get product, and here we blame the Independent producers for this stringency, has leased his theatre to the *United Amusements Ltd.*, for a term of ten years; and no doubt at terms which Mr. Sperdakos could not dictate<sup>45</sup>.

Il semble que Nathanson ait réussi à faire d'une pierre deux coups en septembre 1924.

L'assignation de territoires montréalais clairement définis et exclusifs à la nouvelle *United Amusement Corporation Limited* et à *Famous Players Canadian* constitue par conséquent l'un des principaux termes de l'entente du 9 septembre 1924. *United Amusement* accepte de s'abstenir de toute participation dans une entreprise située au centre-ville de Montréal, délimité pour les besoins de la cause par le périmètre formé par les rues St-James (aujourd'hui St-Jacques), de Bleury, Sherbrooke et Guy. *Famous Players Canadian* consent inversement à circonscrire ses activités montréalaises à ce périmètre. Le Strand, pièce centrale du patrimoine transmis par *Independent Amusement* à *United Amusement*, constitue la seule exception à cette règle. *United Amusement* s'engage par ailleurs à ne pas participer aux affaires d'établissements cinématographiques situés en dehors de l'île de Montréal<sup>46</sup>.

*Famous Players Canadian* s'engage d'autre part par l'entente du 9 septembre 1924 à faire profiter les salles *United Amusement Corporation Limited* (à l'exception du Strand) de la franchise *Famous Players-Lasky* détenue par elle jusqu'à la fin de 1939, de même que de tout autre franchise pouvant être acquise entre-temps – ce qui semble être tant à l'avantage de la nouvelle compagnie qu'à celui des distributeurs et producteurs liés à, ou contrôlés par,

*Famous Players Canadian*. Les distributeurs s'assurent de cette façon non seulement d'un accès privilégié aux meilleures salles des quartiers périphériques, mais aussi de la collaboration dans la mise en marché de leurs produits d'une organisation ayant largement démontré son savoir-faire. *United Amusement* obtient pour sa part le droit d'exploiter en primeur dans les quartiers où sont situées ses salles les films de la franchise la plus rentable sur le marché. Nous reviendrons sur cette collaboration – collusion pour certains – entre exploitants et distributeurs à l'intérieur du prochain chapitre.

Le 12 septembre 1924, *Independent Amusement* et *United Amusements* font parvenir à leurs actionnaires une lettre les avisant de la tenue d'un vote visant à ratifier l'entente du 9 septembre. Celle-ci leur est introduite de la façon suivante :

The Directors of your Company have for some time been considering the advisability of merging this Company with the [*Independent Amusement Limited / United Amusements Limited*] and have decided to do so now that the opportunity has arrived for us to secure from *Famous Players Canadian Corporation, Limited*, their rights to the Island of Montreal for all their pictures for the next fifteen years, and further their guarantee not to become interested in any other houses in this district for that period. This will give us not only a continued source of supply for our theatres, but a protection against any serious opposition, which you will appreciate is in itself a good stroke of business<sup>47</sup>.

Il semble que les actionnaires des deux compagnies se soient montrés favorables à la proposition, puisque le 21 octobre suivant *United Amusement Corporation Limited* recevait ses lettres patentes<sup>48</sup>. Trois jours plus tard, conformément à ses engagements du 9 septembre précédent, *Famous Players Canadian* signait avec la nouvelle compagnie l'entente concédant à cette dernière une partie du territoire montréalais et l'utilisation de la franchise *Famous Players-Lasky*.

#### Financement et contrôle de la *United Amusement*

On s'en doute, *Famous Players Canadian* n'est pas guidée par des considérations altruistes dans ses négociations avec le groupe de Ganetakos. En effet, le partage de la

franchise *Famous Players-Lasky* et la garantie relative au respect du territoire consentie à *United Amusement* ne constituent qu'une première facette des ententes du 9 septembre et du 24 octobre 1924. La seconde facette est l'obtention, en vertu de celles-ci, par *Famous Players Canadian* d'une participation massive dans *United Amusement Corporation Limited*.

Le capital de *United Amusement Corporation Limited* est fixé à 3 000 000 \$ par les lettres patentes. 30 000 actions d'une valeur nominale de 100 \$ sont émises, réparties en deux catégories :

- 10 000 actions privilégiées cumulatives 8 % non-votantes ;
- 20 000 actions ordinaires (votantes).

Les actions *Independent Amusement* et *United Amusements* sont échangées contre des actions *United Amusement Corporation Limited* en fonction du barème suivant, défini dans les lettres envoyées aux actionnaires :

- pour chaque action *Independent Amusement, Limited* détenue, sont remises :
  - 1,25 action privilégiée *United Amusement Corp., Ltd.* ;
  - 1 action ordinaire *United Amusement Corp., Ltd.*
- pour chaque action *United Amusements, Limited* détenue, sont remises :
  - 0,75 action privilégiée *United Amusement Corp., Ltd.* ;
  - 1 action ordinaire *United Amusement Corp., Ltd.*

Au lendemain de l'échange, les ex-détenteurs d'actions *Independent Amusement* contrôlent donc 2 925 actions privilégiées et 2 340 actions ordinaires de la nouvelle compagnie, pendant que les actionnaires de *United Amusements* se divisent pour leur part 4 230 actions privilégiées et 5 640 actions ordinaires. Les anciens actionnaires des deux compagnies montréalaises contrôlent donc à ce moment un total de 7 155 actions privilégiées et de 7 980 actions ordinaires votantes *United Amusement Corporation, Limited*<sup>49</sup>.



En contrepartie des faveurs accordées à Ganetakos et ses associés, *Famous Players Canadian* reçoit, selon les termes de l'entente du 24 octobre, 7 020 actions ordinaires *United Amusement*. Elle obtient de surcroît 3 500 \$ en argent comptant, de même que le droit d'acquérir 350 actions privilégiées de la nouvelle compagnie. Deux des neuf directeurs de *United Amusement* seront par ailleurs nommés par *Famous Players Canadian*<sup>50</sup>. N. L. Nathanson et J. P. Bickell se retrouvent ainsi sur le conseil d'administration de *United Amusement*, en compagnie des Ernest A. Cousins, Isidore Crépeau, George Ganetakos, James E. Brooks, P. G. Demetre, Léon Payette et D. Allen Murray. Edward Felix McMahon assume quant à lui le poste de secrétaire-trésorier<sup>51</sup>. Nathanson siège de surcroît sur le comité exécutif formé « for the purpose of expediting the management of the Company's affairs and to facilitate the handling of such matters that might ordinarily come before the Board of Directors and need immediate attention, or anything pertaining to the general operation of the Company's theatres »<sup>52</sup>. Ce comité est complété par Cousins (président), Crépeau (vice-président), Ganetakos (directeur-général) et Murray (contrôleur).

En somme, malgré les diverses concessions faites à *Famous Players Canadian*, le groupe de Montréal obtient selon les termes de l'entente qui mènera à la formation de *United Amusement* le contrôle de la nouvelle compagnie. Ganetakos et ses anciens associés des *Independent Amusement* et *United Amusements* détiennent en effet la majorité absolue des 15 009 actions ordinaires votantes émises (en date du 7 septembre 1927), en plus d'occuper la majorité des sièges sur le conseil d'administration, de même que tous les postes-clés du comité exécutif. Howard T. Lewis rapportait en 1933 : « There are many persons who believe that [...] chain operation of *neighborhood* theaters, if successful at all, must be under some decentralized form of control. »<sup>53</sup> Le cas à l'étude tendrait à venir corroborer ses écrits.

### Le Voting Trust de 1924

Deux autres accords impliquant certains directeurs et officiels de la nouvelle compagnie pourraient toutefois venir miner ce contrôle. En effet, le 9 septembre 1924, en parallèle à l'entente décrétant la formation de *United Amusement*, une seconde entente, ayant pour effet d'accroître le pouvoir de *Famous Players Canadian*, était conclue entre cette dernière, d'une part, et un groupe de directeurs et d'officiels de *United Amusement* formé de Cousins, Ganetakos, Demetre, Crépeau, Murray et McMahon, d'autre part. L'entente en question est basée sur la reconnaissance par les deux partis des points suivants :

Whereas [*Famous Players Canadian Corp. Ltd.*] will have a large stock interest in the said [*United Amusement Corp., Ltd.*] and desires to have a majority of the common stock thereof pooled under a Voting Trust Agreement, to which the Directors and officials have consented.

Whereas the businesses carried on by the said *Independent* and *United Amusement* [*sic*] Companies have been carried on successfully by the Directors and Officiels [*sic*]; and

Whereas [*Famous Players Canadian Corp. Ltd.*] desires the hearty co-operation of the Directors and Officiels [*sic*] in the carrying on of the business of [*United Amusement Corp., Ltd.*]<sup>54</sup>.

Cette entente pourrait fort bien être le reflet d'une situation décrite par Howard T. Lewis :

After a company has faced these problems of expansion and has acquired its theaters, it is then confronted by the problems of theater management. One of the most important of these, and one to which due attention is not always given, is the securing of capable theater managers. [...] The former owners frequently are in no mood to cooperate with new policies nor are they of the temperament which renders them capable of working well under the direction of someone else. [...] It is, of course, true that, if the former owner still maintains a substantial or controlling interest in the business, an additional incentive for cooperation is provided<sup>55</sup>.

Le premier accord prévoit donc la distribution d'actions ordinaires *United Amusement* par *Famous Players Canadian* aux individus et organismes désignés par le groupe d'officiels et de directeurs signataires cette seconde entente. Dans les faits, cela signifie que *Famous Players Canadian* retourne 1 500 des 7 200 actions ordinaires votantes lui ayant été cédées – une valeur nominale de 150 000 \$ – sans frais aux individus ayant contribué à bâtir le réseau de

la nouvelle compagnie. Elle reçoit en retour l'engagement par écrit des directeurs et officiels signataires de consacrer leurs pleins efforts, leur savoir-faire et leur expérience à la promotion et à l'avancement des intérêts de la compagnie. 1 325 de ces actions aboutissent à la *Montreal Trust Company* ; les 175 actions restantes seront distribuées à de proches collaborateurs de la compagnie, dont William Eckstein (5 actions), D. J. Crighton (5 actions) et William Lester (futur président de *United Amusement*, 30 actions)<sup>56</sup>.

*Famous Players Canadian* obtient finalement, par le troisième et dernier accord conclu le 9 septembre 1924, la participation des officiels et des directeurs de *United Amusement* à un *Voting Trust*. Selon les termes de cet accord, un « pool » d'actions ordinaires votantes est confié à la *Montreal Trust Company*. *Famous Players Canadian* place ainsi auprès de ce *Voting Trust* 4 500 de ses actions ; le groupe de Ganetakos 3 400 (incluant 1 325 des actions que *Famous Players Canadian* leur transfert)<sup>57</sup>. Les droits de vote attachés à ces actions devant être exercés solidairement aux assemblées de la compagnie, le véritable contrôle de la compagnie réside dès lors au sein de ce *Voting Trust* rassemblant un total de 7 900 actions ordinaires, soit plus de la moitié de celles émises. Néanmoins, bien que la participation de *Famous Players Canadian* au *Voting Trust* soit majoritaire, cinq des sept « voting trustees » seront nommés par le groupe des directeurs et officiels de *United Amusement*, et un vote majoritaire des *trustees* peut dissoudre le *Trust*, qui doit être d'une durée de quinze ans. L'objectif avoué du *Voting Trust* est de rendre impossible la vente de l'entreprise ou de son actif<sup>58</sup>.

Il semble donc que – sur papier du moins – le groupe de Ganetakos conserve malgré tout, au moment de la formation de *United Amusement Corporation, Limited*, le contrôle de son réseau de salles. La meilleure garantie de la persistance de ce contrôle ne réside cependant pas, pourrait-on soupçonner, dans les diverses ententes signées, mais plutôt dans l'expérience et l'habileté des directeurs et officiels montréalais de *United Amusement* – et plus

particulièrement du directeur-général George Ganetakos. En effet, tant que les salles de la chaîne continueront à générer d'importants profits et à offrir d'enviables débouchés aux produits des distributeurs liés à *Famous Players Canadian* (produits en demande que, en tant qu'entreprise commerciale, *United Amusement* n'a aucune raison de refuser), il n'est, dans les faits, aucun besoin pour la compagnie de Nathanson d'imposer quoi que ce soit à *United Amusement*. Par ailleurs, si la nouvelle compagnie devait se rebeller contre *Famous Players Canadian*, cette dernière demeure en mesure – de par sa simple masse – de les écraser, comme elle vient de le faire avec la chaîne des Allen. Nathanson n'a pas besoin du contrôle : son influence lui suffit. Sans compter que, vu le tollé de protestations soulevé à la grandeur du Canada dès les années dix par la mainmise d'une industrie étrangère sur un des médias les plus influents, il est peut-être bon pour *Famous Players Canadian* de brouiller les pistes menant de Montréal au bureau d'Adolph Zukor à New York<sup>59</sup>.

<sup>1</sup> Pour David Robinson, 1913 constitue une année charnière dans ce processus. *From Peep Show to Palace: The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press, 1996, pp. 151-176.

<sup>2</sup> Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of the Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, p. 36. Pour un point de vue différent sur les bénéfices liés à la constitution de chaînes, voir : Howard T. Lewis. « Chain Theater Control. » *The Motion Picture Industry*. New York: D. Van Nostrand Company, 1933, pp. 336-364. Lewis avance que, pour les grands studios, les difficultés liées au contrôle de vastes réseaux de salles font, aux États-Unis au début des années trente, plus qu'annuler les avantages généralement associés à ce type d'organisation.

<sup>3</sup> Gomery, *op. cit.*, pp. 34-36. Même Ray Lewis, editrice du *Canadian Moving Picture Digest*, et adversaire de la « combine » (*Famous Players Canadian*), faisait ressortir en 1921 les avantages d'un tel mode d'organisation : « Such combinations brought about a grouping together of specialized abilities. [...] Finer service, quality and quantity result from combined specialization. » (Le même éditorial contient la frappante remise en question, adressée aux indépendants : « Are we men or are we Hermaphrodites, shrieking at opposition or competition like hysterical women? ») « Muzzle the Lung-Exercisers. » *CMPD*, Vol. 13, no. 2, June 15, 1921, pp. 1-2.

<sup>4</sup> Gomery, *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 36-38.

<sup>6</sup> Quinn, Michael Joseph. *Early Feature Distribution and the Development of the Motion Picture Industry: Famous Players and Paramount, 1912-1921*. Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 1998.

<sup>7</sup> Adolph Zukor rationalise ainsi son incursion dans le domaine de l'exploitation : « *Famous Players-Lasky Corporation* entered the exhibition field only after certain exhibitors entered the field of producing and distributing pictures and put forth an organized effort to take from us our stars and directors. [...] Our stars and directors were told that the exhibitors controlled the best theatres and that therefore in order for the stars to get higher salaries the stars must join hands with them. Our distribution was threatened and there was no alternative but to acquire theatre interests [...] [We] are primarily a producing and distribution organization and our only thought is to please the exhibitor. Our exhibiting interests work to the advantage of exhibitors as a whole in that they widen our distribution in localities in which we otherwise would not be permitted to obtain a fair revenue for our product. » Extrait de : « Adolph Zukor Replies to Attack Upon Business Methods of Famous-Lasky. » *CMPD*, Vol. 13, no. 2, June 15, 1921, p. 9.

<sup>8</sup> *Queen Elizabeth* (titre original : *Les amours de la reine Elisabeth*) est en fait une production française partiellement financée par *Famous Players*, qui en obtient les droits pour le territoire américain. (Quinn 109) Émile Moreau est également l'auteur de *Madame Sans-Gêne*.

<sup>9</sup> Quinn, *op. cit.*, pp. 102-155.

<sup>10</sup> Gomery, *op. cit.*, pp. 43, 55.

<sup>11</sup> Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990, pp. 51-56. Philip Dombowsky. *Emmanuel Briffa Revisited*. Montréal: Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1995, pp. 28-38.

<sup>12</sup> Dombowsky, *op. cit.*, p. 29, citant : *Inaugural Program, Allen Theatre, Vancouver*, August 16, 1920.

<sup>13</sup> Lanken, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era 1884-1938*. Waterloo: Penumra Press, 1993, pp. 80-81, 98-104. Les Allen exploitèrent en outre dans la région de Montréal le New Grand (ancien Lyric Hall) et le Royal Alexandra de Lachine. (*CMPD*, November 16, 1918, p. 7.)

<sup>14</sup> « He Had the Common Touch. » *Canadian Film Weekly*, Vol. 8, no. 23, June 2, 1943, p. 6.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>16</sup> Pendakur, *op. cit.*, pp. 56-57. Sur plusieurs points concernant la chaîne Allen et sa rivalité avec *Famous Players Canadian*, Pendakur cite un texte non-publié de Kirwan Cox : *The Rise and Fall of the Allens*.

<sup>17</sup> « Paramount-Artcraft to Obtain Interest in Canadian Chain of Theatres? ». *CMPD*, May 31, 1919, p. 4. Centre cinéma Impérial, S3,SS3,SSS1,D2 (copie de l'entente). [B13 D371]

<sup>18</sup> Pendakur, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>19</sup> White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931, pp. 16-17.

<sup>20</sup> *FCI*, B13 D371 (copie de l'entente). Les *Road show attractions* sont exclues de la franchise.

<sup>21</sup> Sklar, Robert. « Introduction. » Publié dans : Michael Putnam. *Silent Screens: The Decline and Transformation of the American Movie Theater*. Baltimore / Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 5. Sur ce sujet, voir également, de Ray Lewis, « First Run Bunk. » (*CMPD*, Vol. 14, no. 34, December 16, 1922, p. 1). Même s'il

remet en question l'importance de l'exploitation « first-run », cet éditorial de Lewis n'en concède pas moins ces faits.

<sup>22</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 88.

<sup>23</sup> White, *op. cit.*, p. 21.

<sup>24</sup> *CMPD*, Vol. 6, no. 7, 1918, p. 7. Pierre Véronneau. « Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I). » *Les dossiers de la Cinémathèque*, numéro 3. Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1979, p. 5.

<sup>25</sup> « *Famous Players Canadian Corporation* Has Strong Financial Backing. » *CMPD*, Vol. 10, no. 15, 1920, p. 11. Le capital de la compagnie est fixé à 15 000 000 \$.

<sup>26</sup> White, *op. cit.*, p. 17.

<sup>27</sup> *Famous Players Canadian* acquiert à ce moment 35 théâtres *Allen* pour 650 000 \$, soit, en moyenne, pour moins de 19 000 \$ par théâtre. Lanken, *op. cit.*, p. 102 ; Pendakur, *op. cit.*, p. 59-62.

<sup>28</sup> Pour un résumé des pratiques reprochées à *Famous Players Canadian Corporation, Limited*, voir : Pendakur, *op. cit.*, plus particulièrement pp. 61-66. Ou encore : Germain Lacasse. *Histoire de scopes : Le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1988, pp. 77-84.

<sup>29</sup> Lewis, Ray. « Big Men. » *CMPD*, Vol. 13, no. 3, July 1<sup>st</sup>, 1921, p. 1.

<sup>30</sup> « "We're Agin It". » *CMPD*, Vol. 14, no. 14, August 5, 1922, p. 1.

<sup>31</sup> *CMPD* Vol. 16, no 17, August 23, 1924, p. 10.

<sup>32</sup> « Associated First National Regional "Get Together" Held at Montreal. » *CMPD*, Vol. 13, no. 14, December 15, 1921, pp. 10, 17.

<sup>33</sup> Gomery, *op. cit.*, p. 38.

<sup>34</sup> Gorman, A. L. « Conditions in Quebec. » *CMPD*, Vol. 16, no. 4, May 24, 1924, p. 7.

<sup>35</sup> *FCI*, B9 D271 (Compte-rendus des rencontres du conseil d'administration de *United Amusements*).

<sup>36</sup> *FCI*, B13 D371 (entente du 9 septembre 1924).

<sup>37</sup> « Mount Royal Theatre Greets Public To-Day. » *Montreal Daily Star*, October 25, 1913, p. 27. L'architecte responsable du Mount Royal, Joseph-Arthur Godin, avait également conçu la même année (1913) le Dominion, futur Théâtre des Variétés (Lanken, *op. cit.*, p. 60.)

<sup>38</sup> Sperdakos avait acquis le Mount Royal vers 1921 d'un certain St-Germain, propriétaire de quelques autres salles situées à Québec et Montréal à la même époque. *CMPD*, Vol. 12, no. 19, February 15, 1921, p. 9 ; Pierre-François Hébert et Yvan Lamonde. *Le cinéma au Québec – Essai de statistique hisorique (1896 à nos jours)*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, tableau 6.

<sup>39</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 40.

<sup>40</sup> Lacasse, *op. cit.*, p. 42. Sperdakos est propriétaire en 1918 de l'Alhambra de Maisonneuve (*CMPD* Vol. 5, no. 10, September 7, 1918, p. 8).

<sup>41</sup> « Feting the Bridegroom – Anthanasios [*sic*] K. Sperdakos. » *CMPD*, January 1918, p. 12. On y rapporte entre autre que « Jim Sperdakos was much obliged for the friendly tips from George Nicholas regarding married life. »

<sup>42</sup> *FCI*, B5 D136 (projet d'entente). Soulignons au passage que le Mount Royal était alors exploité à perte par *United Amusement*.

<sup>43</sup> *CMPD*, Vol. 6, no. 1, October 5, 1918, p. 12.

<sup>44</sup> *FCI*, B5 D137 (entente de location).

<sup>45</sup> Lewis, Ray. « Messrs. Minshall and Sperdakos. » *CMPD*, Vol. 16, no. 28, November 8, 1924, p. 1. Voir également : Lewis, Ray. « The Trust Busting Act. » *CMPD*, Vol. 16, no. 25, October 18, 1924, p. 1.

<sup>46</sup> *FCI*, B13 D371 (entente du 9 septembre 1924).

<sup>47</sup> *FCI*, B12 D455 (lettre aux actionnaires).

<sup>48</sup> *FCI*, B8 D201 (lettres patentes).

<sup>49</sup> *FCI*, B12 D455 (lettre aux actionnaires).

<sup>50</sup> *FCI*, B13 D371 (entente du 9 septembre 1924).

<sup>51</sup> *FCI*, B9 D307 (rapport annuel 1924-1925).

<sup>52</sup> *FCI*, B8 D232 (compte-rendu de la rencontre du conseil d'administration du 19 novembre 1924).

<sup>53</sup> Lewis, *op. cit.*, p. 363.

<sup>54</sup> *FCI*, B13 D371 (entente *Famous Players Canadian* et le conseil d'administration et les dirigeants de *United Amusement*).

<sup>55</sup> Lewis, *op. cit.*, p. 346.

<sup>56</sup> *FCI*, B12 D455 (lettre adressée au secrétaire-trésorier de *United Amusement*).

<sup>57</sup> *FCI*, B8 D222 (correspondance professionnelle) ; B13 D369 (mémo de R. W. Bolstad daté du 12 mars 1936).

---

<sup>58</sup> *FCI*, B8 D221 (copie manuscrite [sans signature] de correspondance professionnelle adressée à George Ganetakos, 22 novembre 1933) ; B8 D222 (copie [sans signature] de correspondance professionnelle adressée à George Ganetakos, 6 juillet 1936).

<sup>59</sup> C'est ce que *Famous Players Canadian* visera notamment à accomplir quelques années plus tard en plaçant à sa tête un *Voting Trust* de trois personnes, deux Canadiens (Killam et Nathanson) et un Américain (Zukor), afin de camoufler le contrôle par le *trustee* américain de près de 94 % des actions de la compagnie. White, *op. cit.*, p. 16.

### Chapitre III

#### Les années Nathanson : 1925-1930

Dès sa création en 1924, la *United Amusement Corporation, Limited* occupe une position des plus avantageuses au sein de l'industrie de l'exploitation cinématographique à Montréal. Si cette situation demeure de toute évidence inextricablement liée à la qualité du réseau bâti par George Ganetakos et ses associés à l'époque des *Canadian Amusement, Independent Amusement* et *United Amusements*, il faudrait néanmoins prendre garde à ne pas sous-estimer l'importance de l'affiliation de la nouvelle compagnie à la *Famous Players Canadian Corporation, Limited*. *United Amusement* récoltera ainsi pendant la seconde moitié des années vingt les fruits de la collaboration initiée par l'entente de 1924 entre deux des personnalités les plus ambitieuses et les plus habiles de l'industrie : son directeur-général Ganetakos et le directeur-général de *Famous Players Canadian*, Nathan L. Nathanson, qui siège maintenant sur les conseils d'administration et exécutif de *United Amusement*. Mais surtout, la franchise *Famous Players* octroie au réseau *United Amusement* un accès privilégié aux productions les plus en demande, garantissant du même coup une position des plus avantageuses aux dirigeants de la compagnie lorsque vient le temps de négocier avec les autres distributeurs. Cousins et Ganetakos seront notamment en mesure d'obtenir au début de 1925 une réduction de la valeur de leur franchise *First National*. Ne pouvant se couper de la presque totalité des salles de première et de seconde passe de Montréal, *First National* n'a d'autre choix que de se plier à leurs demandes<sup>1</sup>.

Comme nous le verrons au cours de ce chapitre, la *United Amusement* saura mettre ces divers avantages et privilèges à profit avant que les effets de la crise économique ne la rattrapent finalement en 1930-31. La compagnie pourra ainsi soutenir un rythme de



croissance toujours plus accéléré au cours de la seconde moitié des années vingt – une période qui, si elle en est généralement une de prospérité pour l'industrie, n'en est pas moins marquée par une série de crises et de bouleversements (incendie du Laurier Palace en 1927 et renouveau de la campagne anti-cinéma, arrivée du son en 1928-29). *United Amusement* fera plus particulièrement construire au cours de cette période trois palaces cinématographiques surpassant en luxe et en dimensions tous ceux jusqu'alors érigés par le groupe de Ganetakos. Parmi ceux-ci, le Granada de Sherbrooke, première entreprise extra-montréalaise de la compagnie. Le net avantage compétitif conféré à la compagnie par sa franchise *Famous Players* sera simultanément illustré par les nombreuses annexions de salles effectuées par la *United Amusement*. Ganetakos et Nathanson réussiront en effet entre 1925 et 1930 à prendre par diverses manœuvres le contrôle de sept théâtres indépendants (trois d'entre eux en cours de construction lors de leur annexion à *United Amusement*). La franchise *Famous Players* détenue par la compagnie montréalaise achèvera finalement d'être mise à profit pendant la même période par la signature d'une série d'ententes de distribution et de partage de profits avec d'autres exploitants indépendants.

### Le Rivoli

Les minutes des rencontres du conseil d'administration de la *United Amusement* conservées dans les archives de la Cinémathèque québécoise nous permettent de suivre pas à pas la nouvelle compagnie dans son premier projet d'envergure : la construction d'un nouveau palace cinématographique, le Rivoli, dans le nord de Montréal. Tout débute par l'acquisition d'une propriété située au coin sud-ouest de l'intersection des rues St-Denis et Bélanger (à proximité de l'actuelle station de métro Jean-Talon) en juin 1925<sup>2</sup>. L'emplacement comporte de nombreux avantages : comme le soulignera un an et demi plus

tard le *Montreal Daily Star* lors de l'inauguration du théâtre qui y sera construit : « It is one mile distant from the nearest established picture house, and it will serve virgin territory with a large growing population to draw upon. »<sup>3</sup> La publicité de la compagnie n'oubliera par ailleurs pas à cette occasion de rappeler aux résidents des autres quartiers montréalais que « tous les tramways, par correspondance ou directement, conduisent au Rivoli. »<sup>4</sup>

À la demande de la compagnie, D. J. Crighton présente dès le 29 juillet 1925 quelques plans temporaires illustrant divers projets destinés au site de la rue St-Denis, auxquels le conseil d'administration suggère certaines altérations. Six mois s'écouleront par la suite avant que Crighton ne revienne, en janvier 1926, soumettre de nouvelles ébauches aux directeurs. Précisant alors leurs besoins, ceux-ci commandent à l'architecte des plans et des estimés pour deux types particuliers de théâtres : pour un théâtre muni (sur le modèle des autres établissements de la compagnie) d'un balcon, ainsi que pour un théâtre doté d'un auditorium décliné sur un seul plancher, mais présentant une façade élargie de 25 pieds (7,6m). Le conseil d'administration approuve finalement la construction d'un théâtre de 1 600 places du second type le 24 février suivant. Le *Montreal Daily Star* décrira de la façon suivante ce théâtre nouveau type lors de son inauguration :

The interior design is novel, in that the balcony is extremely short and small, and is suspended from the rear roof. It does not overhang any part of the orchestra stalls, but is immediately to the rear of the loges, which are elevated above the ground floor of the theatre and separated from the orchestra stalls by a promenade that extends across the entire width of the house<sup>5</sup>.

Particulièrement appréciée lors de l'arrivée du parlant pour ses propriétés acoustiques supérieures, la configuration de l'auditorium du Rivoli sera reproduite dans les années à venir dans plusieurs des théâtres *United Amusement*. Cette innovation force toutefois la compagnie à procéder à l'achat de la moitié du lot bordant au sud sa propriété avant de lancer les travaux

de construction, la façade élargie de l'édifice nouveau genre retenu par le conseil d'administration faisant maintenant 92 pieds (28m)<sup>6</sup>.

*United Amusement* accorde d'abord un premier contrat relatif à l'excavation et au coulage des fondations le 26 mars (date à laquelle le nom « Rivoli » apparaît pour la première fois dans les minutes des rencontres de directeurs de la compagnie). La compagnie accepte ensuite en avril la soumission de 164 775 \$ de l'entrepreneur *Bremner, Norris and Co* pour la construction de l'édifice. Deux contrats additionnels couvrent la décoration et le réseau électrique de l'édifice : le premier revient, comme à l'habitude, à Emmanuel Briffa<sup>7</sup> ; le second est remporté par la *Sayer Electric Co* (soumission de 9 976 \$)<sup>8</sup>. Les plâtres et les moulures seront quant à eux exécutés par la compagnie d'Anthony De Giorgio<sup>9</sup>.

Après avoir occupé l'attention de la direction de la *United Amusement* pendant plus d'un an et demi, le Rivoli est inauguré en grandes pompes le 18 décembre 1926. *La Presse* publie la semaine précédant l'ouverture du Rivoli deux caricatures célébrant l'événement – signe on ne peut plus clair que la compagnie commence à jouer un rôle important dans la vie montréalaise. La première de celles-ci [FIG. 21] montre la ville de Montréal tout entière se précipitant à l'inauguration du nouveau théâtre *United Amusement*. On peut notamment y voir un prisonnier de Bordeaux s'exclamer au moment où il franchit les barreaux sciés de sa cellule : « Ils ne peuvent me garder ici plus longtemps ! » Il a beau faire, puisque son gardien déclare quant à lui : « Au diable les prisonniers et allons au Rivoli. »<sup>10</sup> Publiée le jour-même de l'inauguration, la seconde caricature présente à cette même population montréalaise « Les grands artisans du Rivoli [Nicholas / Ganetakos, Crighton, Briffa, Bremner et De Giorgio] dans leurs attitudes symboliques. »<sup>11</sup> [FIG. 22] George Ganetakos y est ainsi représenté sous les traits d'une gigantesque poule couvant un œuf (le Rivoli).

Le nouveau théâtre de la *United Amusement* en met visiblement plein la vue aux journalistes. Ceux-ci semblent en effet participer de bon gré à l'importante campagne publicitaire entourant l'inauguration du théâtre. Le journaliste de *La Presse* n'hésite par exemple pas à déclarer que « [La population du nord de la ville] a plus qu'un théâtre de faubourg, elle a un théâtre [...] digne d'un premier plan, rue Sainte-Catherine. »<sup>12</sup> Que ce soit « [La] clarté douce répandue dans la salle même pendant la projection des films », les feux électriques Magicoal (« toute la beauté et le confort d'un feu de charbon sans le danger, l'ennui et la saleté »<sup>13</sup>), « les moyens de protection contre l'incendie », la décoration « Renaissance italienne » de Briffa et De Giorgio<sup>14</sup> – tout semble impressionner journalistes et spectateurs de l'époque.

Dirigée par un groupe d'expatriés comprenant bien l'appel viscéral du sentiment patriotique, la *United Amusement* sait de surcroît faire vibrer la fibre nationaliste de la clientèle du Rivoli. Comme le souligne *La Presse* :

[l']enseigne est surmontée d'une haute fleur de lis, emblème que l'on retrouve comme l'un des principaux motifs décoratifs à l'intérieur. Le Canadien de sang français y voit un symbole connu qui lui suggère l'aise et l'intimité sitôt qu'il a pénétré dans le théâtre<sup>15</sup>.

Rappelons qu'il ne s'agit pas là d'une première pour l'entreprise, qui avait déjà su mettre à profit ce sentiment avec le Regent et le Papineau (l'enseigne verticale de ce dernier se trouvant notamment ornée d'un portrait du célèbre politicien Canadien français ayant donné son nom au théâtre). Dans le cas du Rivoli, l'utilisation de la fleur de lys comme motif est des plus appropriée, vu la forte présence canadienne-française dans le quartier.

Présenté par l'assistant-gérant général et directeur de la publicité de la *United Amusement*, William Lester<sup>16</sup>, le programme inaugural du Rivoli inclut plusieurs attractions scéniques, dont un numéro des « soubrettes de revue de la *United Amusement* » : Mlle Strand, Mlle Regent, Mlle Rialto et Cie<sup>17</sup>. *La Presse* ne manque par ailleurs pas de rappeler à cette

occasion que, pour ce qui est des programmes à venir, « l'*United Amusement Corporation* jouit du plus grand prestige auprès des producteurs de films. Elle a le premier choix des films des plus grandes maisons. »<sup>18</sup>

### *National Theatres, Limited*

La franchise *Famous Players* détenue par la *United Amusement* avait déjà, plusieurs mois avant l'ouverture du Rivoli, servi la compagnie dans des négociations l'opposant à ses principaux compétiteurs, les frères Ameen et Najeeb Lawand. Rappelant celles ayant entouré la construction du Rialto, ces négociations avaient été entamées suite à l'acquisition par les Lawand d'un site, situé au nord-ouest de l'intersection St-Denis et Bélanger, voisin de celui du Rivoli<sup>19</sup>. Avant d'être avortées, elles entraînèrent en mai 1926 la préparation d'un premier projet détaillé d'entente, dont on peut aujourd'hui retrouver une copie dans les archives de la Cinémathèque québécoise. Bien que jamais approuvé, ce projet d'entente n'en est pas moins extrêmement révélateur des positions occupées par les deux groupes à ce moment<sup>20</sup>.

Les deux parties pouvant, on se l'imagine, se passer de cette situation de compétition directe au nord de St-Denis, les négociations du printemps de 1926 ont pour premier but de coordonner l'administration des deux théâtres que l'on propose d'y construire. Selon les termes de l'entente, ceci aurait été accompli par la création d'une nouvelle compagnie contrôlée à parts égales par la *United Amusement* et les Lawand, la *National Theatres, Limited*, devant être chargée de la direction des deux théâtres. Le projet d'entente proposé va toutefois beaucoup plus loin : il pose en fait les bases d'une prise de contrôle par la *United Amusement* de l'entièreté du réseau de salles géré par les frères Lawand. Dans l'éventualité où l'entente aurait finalement été signée et exécutée, les Lawand auraient en effet été tenus de transférer à *National Theatres*, non seulement leur propriété voisine du Rivoli, mais également

les théâtres Maisonneuve (rue Ontario Est) et Laurier Palace (rue Ste-Catherine Est) détenus par eux, de même que le bail du Dominion Theatre (rue Papineau), qu'ils se seraient de surcroît engagés à rénover et rendre conforme aux normes municipales.

Par sa signature, *United Amusement* n'aurait pour sa part cédé à *National Theatres* que le seul Rivoli en cours de construction. Comme l'entente stipule que *United Amusement* « shall direct and control the management, policy and operation of the theatres of the new Company »<sup>21</sup>, la principale contribution de la compagnie de Ganetakos à *National Theatres* semble plutôt couverte par la clause suivante :

[*United Amusement* undertakes] to utilize for the benefit of the proposed new Company in connection with the operation of its theatres all the facilities and franchises which [*United Amusement*] possesses, controls or enjoys in connection with Booking and providing films and other entertainment for theatres [... ]<sup>22</sup>.

On devine qu'il s'agit là de la clause centrale de l'entente.

Deux autres clauses de l'entente de mai 1926 auraient achevé de mettre les Lawand hors d'état de nuire. La première de celles-ci stipule que, si Najeeb et Ameen Lawand doivent être engagés par *National Theatres* (respectivement à titres de directeur-général et d'assistant-directeur-général), *United Amusement* n'en détient pas moins une option de rachat d'une durée de quatre ans sur leurs parts dans la compagnie, et que l'exercice par elle de cette option libérerait automatiquement *National Theatres* de son obligation de maintenir les Lawand à son emploi. La seconde de ces clauses enjoint pour sa part la *National Theatres* administrée à ne pas construire ou acquérir de théâtre(s) situé(s) à l'intérieur d'un rayon d'un mille de tout établissement *United Amusement*. La compagnie de Ganetakos aurait rendu la pareille à la *National Theatres*, une exception étant cependant faite pour les salles *United Amusement* existantes, de même que pour le quartier de Rosemont, dans lequel la *United Amusement* prévoit s'établir dans un futur rapproché. *United Amusement* aurait aussi accepté de céder à *National Theatres* la première option sur deux des établissements indépendants se

trouvant dans sa ligne de mire au printemps de 1926 : le Amherst, en cours de construction rue Ste-Catherine Est, et le Park Theatre de Verdun.

On pourrait, rétrospectivement, s'interroger sur l'impact qu'aurait pu avoir la supervision de Ganetakos et de la *United Amusement* sur la direction des salles du réseau Lawand. Plus spécialement : une tragédie du type de celle survenue en janvier 1927 au Laurier Palace aurait-elle pu survenir dans un théâtre *United Amusement* ? Si la sécurité de la clientèle semble avoir été un des principaux points pris en considération par *United Amusement* lors de la conception de ses théâtres, les pratiques de la compagnie relatives à l'administration au jour le jour de ses établissements demeurent plus difficiles à documenter. Nous ne savons par exemple pas quelles étaient les pratiques de la compagnie relatives à l'admission des enfants. Une seule chose demeure certaine : *United Amusement* a joué de chance en janvier 1927 en ne se trouvant pas associée, suite à l'échec du projet *National Theatres* le printemps précédent, à l'établissement dans lequel 78 enfants périrent. Cela dit, il n'en demeure pas moins que les Lawand surent assez bien se tirer d'affaires dans les années qui suivirent l'incendie du Laurier Palace. Ameen et Najeeb Lawand participèrent ainsi vers 1928 à la création de la *Confederation Amusements Limited* – la compagnie qui dotera finalement le Rivoli d'un compétiteur direct au coin des rues St-Denis et Bélanger : le cinéma Château, inauguré le 24 décembre 1931<sup>23</sup>.

#### Entente avec les Allen : le Amherst et le Westmount intègrent *United Amusement*

Parallèlement à ses travaux de construction dans le nord de Montréal et à ses pourparlers avec les frères Lawand, la *United Amusement* poursuit au printemps de 1926 d'autres négociations avec le clan Allen. Outre le Allen's Westmount, les membres de cette famille exploient à ce moment à Montréal le nouveau théâtre Amherst construit par George

Rabinovitch sur le « site admirable » de la rue Ste-Catherine Est « où le public [avait] été amené en foules au temps prospère du Moulin Rouge. »<sup>24</sup> Intégré à l'édifice du même nom, le théâtre Amherst avait d'abord ouvert ses portes le 7 février 1926 sous la direction d'Herbert Allen – un cousin de Jule et J.J. La conception du théâtre avait été confiée à C. Howard Crane, un collaborateur privilégié des Allen et un des architectes de théâtres les plus réputés en Amérique du Nord. Avec l'Amherst, Crane dote l'est de la rue Ste-Catherine d'un imposant théâtre (on peut y asseoir 1 400 spectateurs au parterre et 400 au balcon) « du plus pur style féodal espagnol »<sup>25</sup>. Les diverses installations scéniques dont l'Amherst est équipé – on y retrouve jusqu'à des « trappes modernes, qui seront utilisées pour les trucs et les illusions »<sup>26</sup> – en font par ailleurs un théâtre des plus polyvalents. De fait, pendant ses premiers mois d'activité sous la direction d'Herbert Allen, l'Amherst présente surtout des programmes contenant une forte proportion de numéros musicaux et de vaudeville.

*United Amusement* avait manifesté de l'intérêt pour le théâtre Amherst dès le début des travaux de construction en avril 1925. Les négociations avec Rabinovitch avaient cependant été prestement rompues par des directeurs de la compagnie, qui jugèrent le prix et les conditions demandés par Rabinovitch « out of all reason as far as we are concerned »<sup>27</sup>. L'attente allait s'avérer profitable pour la *United Amusement* : en traitant avec les locataires en détresse plutôt qu'avec Rabinovitch lui-même, *United Amusement* obtiendra quelques mois seulement après l'ouverture du théâtre des termes beaucoup plus favorables. Il semble en effet que les Allen aient rencontré quelques difficultés quand vint le temps de dénicher des attractions d'un potentiel commercial commensurable à la taille de l'établissement (le théâtre St-Denis, dans le même quartier, connu pendant de nombreuses années des difficultés du même ordre). La prédominance du vaudeville dans les premiers programmes du Amherst pourrait ainsi être une fonction de la position d'Herbert Allen face aux distributeurs de films,



qui est à ce moment loin d'être aussi avantageuse que celle de la *United Amusement*. Allen et ses associés durent cependant rapidement réaliser que le nombre de numéros de vaudeville pouvant permettre de rentabiliser une salle de 1 800 places située dans la partie francophone de Montréal était loin d'être illimité.

La famille Allen se trouve par conséquent forcée de capituler et de conclure quelques mois à peine après l'ouverture du Amherst une entente avec la *United Amusement* afin de remédier à ses problèmes d'approvisionnement en pellicules. Signée le 1<sup>er</sup> juin 1926, cette entente renferme deux concessions de taille consenties par la famille Allen à la *United Amusement*<sup>28</sup>. Dans un premier temps, les Allen acceptent de céder la gérance du Amherst – dont ils demeurent les locataires – à la *United Amusement*, un transfert garantissant au théâtre l'accès aux productions couvertes par la franchise *Famous Players*. Les Allen consentent dans un second temps à voir l'entente de location du Allen's Westmount annulée. Rappelons que, si la propriété de cet édifice était passée en 1923 des Allen à *United Amusement*, le Allen's Westmount était toujours loué et exploité au début de 1926 par les Allen – un état de fait que Nathanson cherchait alors depuis plus d'un an à corriger<sup>29</sup>. *United Amusement* n'est donc véritablement en mesure d'ajouter cet établissement à son réseau (dont l'appellation est dès lors abrégée à « Westmount ») qu'à partir de juin 1926.

*United Amusement* consent pour sa part, suite à l'entente de juin 1926, à regrouper les théâtres Amherst et Westmount au sein d'un *pool* – ce qui signifie que les profits ou les pertes générés par les deux établissements seront pour la durée de l'entente mis en commun. Les pertes du Amherst se trouvant de cette façon initialement amorties par les profits du Westmount, les Allen pourront maintenir leur théâtre en activité le temps de le remettre à flot. Le *pool* assure en retour à la *United Amusement* une participation à long terme aux profits de l'Amherst (cela en addition aux frais de gérance que les Allen devront verser à la

compagnie pour la durée de l'entente.) Le rétablissement des affaires du Amherst semble s'opérer assez rapidement : dès janvier 1927, le conseil d'administration de la *United Amusement* qualifie les rapports financiers du *pool* de « very gratifying. »<sup>30</sup>

Toujours en retour de l'extension de la franchise au théâtre Amherst et de la création du *pool* Westmount-Amherst, Nathanson et *United Amusement* obtiennent la signature par les Allen (Herbert, Jule et J.J.), de même que par leur associé Louis Rosenfeld (de la *Columbia Pictures*<sup>31</sup>), d'une seconde entente, par laquelle ceux-ci s'engagent à ne pas construire, louer, ou participer de quelque façon aux affaires de théâtres situés sur le territoire de la ville de Montréal, à l'exception de ceux du *pool*<sup>32</sup>. Nathanson achève ainsi de rendre insignifiante, à l'échelle montréalaise, la compétition de ce qui était, quelques années seulement auparavant, le plus important réseau de salles canadien.

Avant de clore cette section, notons qu'un échange de lettres conservées dans le Fonds Cinéma Impérial<sup>33</sup> révèle qu'un des principaux obstacles à la prospérité du théâtre Amherst pourrait bien avoir été nul autre que le propriétaire de l'immeuble, George Rabinovitch. La lecture de cette correspondance révèle en effet que la *United Amusement* dut communiquer un bon nombre de griefs à Rabinovitch au cours de ses premières années d'activité du Amherst. Plusieurs des points de contention opposant la compagnie au propriétaire de l'édifice concernent les vices de fabrication ou la simple défectuosité de plusieurs des éléments du théâtre : accessoires de scène, portes, etc. Les travaux de reconstruction de l'édifice entrepris sans avertissement par Rabinovitch à l'automne de 1927 constituent une autre source de frustration pour la *United Amusement*. Les travaux d'excavation, notamment, viennent perturber (et à quelques reprises, interrompre) les représentations, en plus de rendre plusieurs des sorties de secours inutilisables. Mais surtout,

*United Amusement* se plaint du chauffage de l'immeuble, à ce point déficient que les représentations doivent à quelques reprises être interrompues et les clients remboursés.

Rabinovitch rejette en bloc ces accusations, affirmant que le théâtre était pleinement fonctionnel lors de son ouverture, et que, de toute façon, les rénovations sont à la charge des locataires. Il accuse même la *United Amusement* d'avoir elle-même causé les problèmes de chauffage du théâtre en fermant les radiateurs. Exaspéré, le secrétaire de la *United Amusement*, Edward McMahon, commente la situation dans une lettre adressée à J.J. Allen :

You can see the attitude of this party in connection with any claims that we might have. I do not feel that he should be allowed to get off with his claims, particularly, as we have a long time to live with him<sup>34</sup>.

Si les documents à notre disposition ne révèlent pas comment *United Amusement* et Rabinovitch réglèrent leurs différends, ils viennent néanmoins jeter de la lumière sur les causes possibles du départ de la *United Amusement* du Moulin Rouge (également propriété de Rabinovitch) plusieurs mois avant que ce dernier ne cesse ses activités et ne soit démolé.

### Le Midway

Quelques mois seulement après sa prise de contrôle des théâtres Amherst et Westmount, la *United Amusement* se retrouve mêlée aux affaires du théâtre Midway de la rue St-Laurent<sup>35</sup>. Fruit de négociations entamées par Nathanson<sup>36</sup>, l'entente signée par la *United Amusement* et *Midway Photoplays Limited* le 17 septembre 1926<sup>37</sup> diffère cependant des précédentes en ceci qu'elle ne fait pas du Midway une salle *United Amusement* : mettant une fois de plus à profit sa franchise *Famous Players*, la compagnie de Ganetakos devient plutôt, à strictement parler, le fournisseur exclusif en attractions cinématographiques de la *Midway Photoplays*. Ce qui, en pratique, signifie que la *United Amusement* ne loue pas de pellicules à la *Midway Photoplays* ; elle accepte simplement de choisir parmi ceux mis à sa disposition les

films qui seront montrés au Midway et de signer les contrats avec les distributeurs – bref, de prendre en charge la programmation de l'établissement. Bien que la *United Amusement* doive toucher suite à cette entente une portion (devant croître de 10 % en 1926 à 35 % dès 1928) des profits générés par le Midway, il incombe toujours à la seule *Mickury Photoplays* de défrayer les coûts de location des films choisis pour elle. Cette entente a notamment pour effet de priver les producteurs et distributeurs indépendants d'un écran montréalais de plus, puisqu'il y est spécifié que la *Mickury Photoplays* ne peut court-circuiter la *United Amusement* et traiter directement avec eux. La *Famous Players Canadian* et la *United Amusement* pourront bien consentir à la circulation et à l'exhibition de certains de leurs produits, mais uniquement aux prix et aux moments dictés par elles.

Bien que sans risque, l'affaire semble malgré tout s'être avérée – d'un point de vue purement financier – peu rentable pour la *United Amusement*. La compagnie réclamera ainsi pendant plusieurs années le versement d'une bonne partie des sommes lui étant dues par *Mickury Photoplays* – en vain<sup>38</sup>. George Ganetakos annonce par exemple en mai 1930 « that it was practically impossible to get anything definite from these people as to their earnings etc., that they were behind in their payments. »<sup>39</sup> Une nouvelle entente simplifiée prévoyant le paiement d'un seul frais annuel fixe de 5 000 \$ a beau être conclue au mois d'octobre suivant<sup>40</sup>, rien n'y fait, la *Mickury Photoplays* persiste à se trouver systématiquement en défaut de paiement. Les experts-comptables de la *United Amusement* devront finalement intervenir en février 1934 et demander que la compagnie cesse de facturer ses services à *Mickury Photoplays* « until some indication of payment was shown. »<sup>41</sup> Il faudra néanmoins attendre août 1938 avant de voir les deux parties s'entendre sur le mode de remboursement de la dette contractée par *Mickury Photoplays* à l'égard de la *United Amusement*, qui s'élève à ce moment à près de 10 000 \$. *Mickury Photoplays* s'engage alors à verser sur une période de 42 mois une

série de paiements totalisant 3 100 \$ – moins du tiers de la somme due. Ce plan s'accompagne cependant d'un nouvel engagement de la part de *Midway Photoplays* : le Midway présentera à chaque semaine pendant cette période une des productions refusées par le plus spacieux Théâtre Français qui, conséquence de la clause standard de non-compétition insérée dans l'entente de 1926, se trouve à cette époque conjointement exploité par la *United Amusement* et la *Midway Photoplays*<sup>42</sup>. En somme, il apparaît que le premier objectif de Nathanson et de la *United Amusement* dans toute cette affaire pourrait bien avoir été, non pas les maigres revenus additionnels découlant de leur participation aux profits du Midway, mais plutôt le resserrement de leur contrôle du marché de la distribution cinématographique.

#### Émile Gobet et le théâtre Rosemont

Le 18 décembre 1926, jour de l'ouverture du Rivoli, le public montréalais apprenait par l'entremise de *La Presse* que :

[les] projets de M. Nicholas sont encore très vastes et répondent aux exigences croissantes du public. Après le Rivoli, ce sera le Rosemont, et, dans un an, un autre théâtre à Verdun puis un autre à Maisonneuve<sup>43</sup>.

Le 9 avril 1927, comme promis, la *United Amusement* procède à l'ouverture de son nouveau théâtre Rosemont. La compagnie aura cependant dû affronter dans l'intervalle de nombreuses difficultés, la genèse du Rosemont s'étant avérée, comme nous allons le voir, plutôt problématique et litigieuse.

Au moment de l'annonce faite par *La Presse*, l'expansion de la *United Amusement* dans ce quartier en plein développement du nord-est montréalais était en fait planifiée depuis au moins un an. La compagnie avait en effet fait l'acquisition en décembre 1925 d'un groupe de propriétés situées au coin nord-ouest des rues Masson et 11<sup>e</sup> Avenue (boulevard St-Michel)<sup>44</sup>. Celles-ci ne seront toutefois jamais utilisées par la *United Amusement*, qui les cèdera finalement

en 1939 à une autre entreprise ayant marqué l'histoire montréalaise, la *Steinberg Wholesale Groceries, Ltd.* L'avocat et notaire de la *United Amusement*, Henry-Noel Chauvin, expliquera au moment de la vente à *Steinberg* les circonstances ayant mené à l'abandon du site par la compagnie plusieurs années auparavant : « [t]hese lots », écrit-il, « were purchased for the purpose of erecting a theatre, but an opposition theatre started directly opposite [au coin sud-ouest de l'intersection Masson et 11<sup>e</sup> Avenue] which the Company finally acquired. »<sup>45</sup>

Le compétiteur prenant ainsi de vitesse *United Amusement* (le plan initial de la compagnie étant probablement de compléter la construction du Rivoli avant d'entamer celle du Rosemont) est un important homme d'affaires du quartier Rosemont : l'architecte et entrepreneur en construction Émile Gobet. [FIG. 23] Les activités professionnelles de Gobet rendent ses objectifs et intérêts difficiles à cerner dans cette affaire. Désire-t-il vraiment se lancer dans une nouvelle carrière de gérant de salle de spectacle, ou essaie-t-il simplement de forcer la *United Amusement* à lui confier la conception et la construction du futur théâtre Rosemont ? La rapidité avec laquelle Gobet acceptera de traiter avec la *United Amusement* pourrait bien venir appuyer la seconde hypothèse.

Les travaux de construction du futur théâtre Rosemont (« l'Odéon » avant sa location à la *United Amusement*) sont déjà entamés lorsque Nathanson contacte Gobet et amorce des négociations le 1<sup>er</sup> septembre 1926. Ne semblant pas outre-mesure déchiré à l'idée de se départir de son établissement, Gobet est dès le 3 septembre disposé à émettre une offre de vente de 120 000 \$ pour l'immeuble terminé (la décoration, le système de ventilation et la marquise devant être fournis par l'acheteur)<sup>46</sup>. Après de nouvelles discussions, *United Amusement* et Gobet s'entendent finalement le 10 septembre sur la signature d'une entente de location d'une durée de quinze années. Signée le 11 octobre 1926<sup>47</sup>, celle-ci prévoit le prêt par la *United Amusement* à Gobet d'une somme 50 000 \$ devant permettre à ce dernier de

compléter les travaux de construction du théâtre Rosemont. La compagnie s'engage d'autre part à verser à Gobet un pourcentage (variable en fonction des chiffres annuels) des recettes brutes du Rosemont en guise de loyer. Des options d'achat sont par ailleurs accordées aux deux parties par l'entente. *United Amusement* pourra, pour une somme équivalente au coût de construction de l'immeuble majoré de 10 %, faire l'acquisition du Rosemont à n'importe quel moment de la durée du bail. Gobet obtient quant à lui la possibilité – dans l'éventualité où la *United Amusement* aurait décidé de ne pas se prévaloir de son option d'achat – de racheter au terme de l'entente de location les équipements fournis par la *United Amusement* pour 50 % de leur valeur à neuf<sup>48</sup>.

Les choses progressent rapidement au cours des semaines suivant la signature de l'entente. Le 10 novembre, le directeur-général Ganetakos est autorisé à procéder à l'achat des appareils et équipements devant être installés au Rosemont. Le 28 décembre, la décoration de l'établissement est confiée à Emmanuel Briffa<sup>49</sup>. Tout porte donc à croire à ce moment que la *United Amusement* pourra dans les plus brefs délais procéder à l'inauguration de son nouveau théâtre. C'était toutefois sans compter sur les événements pour le moins déplorables qui allaient venir perturber les activités et les projets de la *United Amusement* au début de 1927.

Le 9 janvier 1927, l'industrie cinématographique québécoise subit le pire coup de son histoire. Rappelons qu'en ce dimanche après-midi, un début d'incendie au Laurier Palace – un modeste cinéma exploité dans le quartier ouvrier d'Hochelaga par les frères Lawand – provoque une panique parmi les nombreux enfants laissés à eux-mêmes au balcon de l'établissement. En tentant de fuir les flammes et la fumée, 78 d'entre-eux périront étouffés et écrasés dans les escaliers de l'établissement<sup>50</sup>. Une hécatombe que l'industrie mettra plus de quarante ans à expier. Les exploitants doivent d'abord encaisser dans les semaines et les

mois suivant la tragédie une chute marquée de la fréquentation de leurs salles<sup>51</sup>. À plus long terme, cet événement entraînera l'adoption d'une nouvelle législation encadrant l'exploitation cinématographique des plus oppressives – et cela tant pour l'industrie que pour ses clients.

La première réaction des autorités dans les jours suivant l'incendie est cependant de resserrer l'application des lois et règlements existants. Le 11 janvier 1927, la ville de Montréal interdit ainsi l'usage de la scène dans 31 des 58 théâtres de son territoire. Le Mount Royal, le Rialto, le Regent, le Papineau et le Belmont se trouvent parmi les cinémas touchés par cette mesure<sup>52</sup>. *United Amusement* se retrouve donc soudainement forcée de trouver des substituts aux nombreuses attractions scéniques (numéros musicaux, vaudeville, concours de danse, de beauté, etc.) jusqu'alors présentées dans ces théâtres. Le climat d'incertitude engendré par l'incendie du Laurier Palace et ses répercussions pousse George Ganetakos à demander au conseil d'administration de la *United Amusement* le 26 janvier le report du versement du dividende de 2 % dû aux actionnaires de la compagnie le mois suivant (sa motion sera toutefois défaite)<sup>53</sup>.

L'industrie avait bien tenté de s'organiser et de limiter les dommages. Le soir même de la tragédie, l'association des gérants de théâtre de Montréal (dont Ameen Lawand du Laurier Palace ne faisait pas partie) se rassemblait au cinéma Palace. Dirigée par George Rotsky, gérant du Palace (Ganetakos, alors président de l'association, se trouvant à ce moment hors de Montréal), l'assemblée s'entend sur la création d'un fonds d'un minimum de 10 000 \$ destiné à venir en aide aux familles des victimes<sup>54</sup>. La contribution de la *United Amusement* à ce fonds sera de l'ordre de 3 000 \$<sup>55</sup>. La commotion est cependant telle que les mesures adoptées par les gérants se révèlent dans les mois qui suivent impuissantes à combattre le renouveau de la persécution de l'industrie cinématographique par les autorités religieuses et civiles de la province de Québec. La nouvelle législation encadrant l'exploitation



cinématographique dans la Province de Québec est finalement sanctionnée le 22 mars 1928 ; elle interdit notamment l'admission des enfants de moins de seize ans, accompagnés ou non<sup>56</sup>. Les pertes en termes de revenus potentiels sont évidemment significatives pour les exploitants.

Outre les maux de tête causés à l'industrie cinématographique toute entière par la tragédie du Laurier Palace, les travaux de construction du Rosemont constituent une seconde source d'ennuis pour *United Amusement* dans les premiers mois de 1927. D.J. Crighton et *Brenner-Norris*, que la compagnie a chargés du contrôle des travaux menés par Émile Gobet, rapportent en effet que l'édifice semble souffrir de nombreux vices de conception et de construction. Crighton fait appel à plusieurs reprises à l'expertise de l'inspecteur Carmel de la ville de Montréal au cours de décembre 1926 et janvier 1927, mais ce dernier ne semble pas empressé de se prononcer sur la conformité de l'édifice aux diverses normes municipales de sécurité<sup>57</sup>. La *Brenner-Norris* rapporte pour sa part le 7 janvier 1927 que – entre autres choses – le toit de l'immeuble, le plafond de la cabine de projection, ainsi que les escaliers menant au balcon (qui comportent au moins deux marches de trop) ne répondent pas aux normes. *Brenner-Norris* doute également de l'isolation de l'édifice, de même que du système de chauffage installé par Gobet<sup>58</sup>. Puis, le 15 janvier 1927, c'est au tour d'Emmanuel Briffa de signaler à la compagnie certains vices de construction de l'édifice compromettant l'intégrité de son travail :

In regards to the work of painting and decorating the Rosemount Theatre, I wish to draw your attention to the fact that the frost during the night accumulates on the inside of the roof and during the day melts and water runs down on the hanging ceiling and collects principally behind the cornices. It is impossible, therefore, for me to proceed with my work, unless you wish to have the work destroyed. [...]

I wish also to call your attention to the fact that the columns supporting the roof are not protected on the inside, but the plaster has been applied directly to them. The moisture consequently collects on the inside of these columns and my work will be destroyed<sup>59</sup>.

Gobet ordonne malgré tout à Briffa de poursuivre les travaux, ce qui force la *United Amusement* à faire intervenir ses avocats dans l'affaire. Ceux-ci en profitent pour rappeler à Gobet que la compagnie n'acceptera de prendre possession de l'édifice que lorsque tous les certificats de conformité nécessaires auront été émis par les autorités provinciale et municipale<sup>60</sup>.

Combinés aux difficultés frappant alors l'industrie, ces désagréments pourraient bien expliquer pourquoi le Rosemont n'est finalement inauguré qu'avec plusieurs semaines de retard, appuyé par une campagne publicitaire définitivement plus modeste que celle ayant entouré l'ouverture du Rivoli. Tant l'article que la publicité achetée par la compagnie dans *La Presse* du 9 avril 1927, jour de l'inauguration du Rosemont, accordent une place prépondérante aux dispositifs de sécurité offerts par l'édifice – l'auteur de l'article allant jusqu'à préciser que le plafond du théâtre possède « la possibilité de protéger les spectateurs et artistes contre l'éventualité de la foudre. »<sup>61</sup>

Si les prétentions de la *United Amusement* relatives à la sécurité offerte par le Rosemont semblent crédibles, il n'en demeure pas moins que plusieurs problèmes pouvant affecter le confort des spectateurs subsistent au moment de l'inauguration. Deux jours avant celle-ci, Crighton signalait notamment à la compagnie que l'entrepreneur n'avait toujours pas remédié à plusieurs des vices de construction de l'édifice, l'isolation et le chauffage demeurant plus particulièrement problématiques<sup>62</sup>. Le 27 avril 1927 – dix-huit jours seulement après l'ouverture du Rosemont – Émile Gobet réplique en accusant la *United Amusement* de mauvaise gestion. Gobet prétend que les revenus du Rosemont (qui, rappelons-le, déterminent le montant du prix de location) ne sont pas ce qu'ils pourraient être. Sont selon lui (et son avocat) responsables de cet état de fait les décisions suivantes de la compagnie :

[Your] company has habitually exhibited in [Gobet's] theatre moving pictures which had been shown during the preceeding days in theatres situated in the proximity of [Gobet's] theatre. Moreover, the prices charged are too low and lower than the price charged in theatres of a lower class and they were so fixed without consulting the lessor<sup>63</sup>.

Gobet accuse également *United Amusement* de n'utiliser la scène du Rosemont, construite à la demande de la compagnie, que dans ses programmes du lundi et du vendredi<sup>64</sup>. En somme, Gobet, qui se trouve à court de liquidités depuis le début des travaux de construction, accuse la *United Amusement* de saborder le Rosemont dans le but – présume-t-on – de pouvoir le racheter à rabais.

Les avocats de la *United Amusement* répondent le 4 mai à Gobet par une lettre défendant la bonne foi de leur cliente. Aux accusations formulées par Gobet et son avocat, ils répondent :

Your client in complaining of what you stated to be the habit of exhibiting pictures which have been previously shown in theatres situated in the proximity of the lessor's theatre, possibly do not know the practice in this respect. For instance, [the *United Amusement's*] Belmont theatre is closer to its Regent Theatre than is Papineau to the Rosemount [sic], yet a very large percentage of the pictures shown by the Belmont are also shown at the Regent.

As to the matter of admission fee, the rate was fixed after due and careful consideration

Your letter next refers to the vaudeville performances not being given every day. This is a matter which must be left to the discretion of the [*United Amusement*]. The vaudeville performances are not an essential feature of the moving picture entertainment. Many theatres have no such performances. The Rivoli Theatre belonging to our client, which is provided with a stage, gives these performances twice a week. Other theatres of [the *United Amusement*] do not give any<sup>65</sup>.

Notons que les programmes diffusés dans les journaux de l'époque semblent supporter les affirmations des avocats de la *United Amusement*.

La même journée, Émile Gobet fait parvenir à *United Amusement* la lettre suivante :

Quand nous vous avons demandé un emprunt de 25 000 \$ votre président M. Cousins nous a répondu que vous ne vouliez pas faire de prêt, mais que vous offriez d'acheter le Théâtre Rosemont pour la première hypothèque de 50 000 \$ plus une somme de 25 000 \$ net et comptant. [...]

Dans les circonstances, comme nous n'avons pas le choix, nous acceptons votre offre<sup>66</sup>.

*United Amusement* accepte cette proposition le lendemain – à la condition expresse que la vente ne soit pas attaquée par les créiteurs de ce Gobet (elle ne le sera pas).<sup>67</sup> La compagnie fait donc en mai 1927 l'acquisition du Rosemont pour 45 000 \$ de moins que ce qu'en demandait son propriétaire huit mois plus tôt. Émile Gobet, pour sa part, se retrouve acculé à la faillite. Il décèdera le 21 août 1927, à l'âge de 48 ans<sup>68</sup>.

### Verdun et le Park Theatre

Un des premiers territoires reluqués par la *United Amusement* dans les mois suivant sa création est celui de la ville Verdun, une municipalité indépendante située au sud-ouest de l'île de Montréal. Le directeur Nathanson propose en effet dès le 30 janvier 1925 d'entamer des démarches visant à intégrer au réseau de la compagnie le Park Theatre, exploité depuis 1914 dans cette localité par la *Standard Amusement Company, Limited*<sup>69</sup>. Les dirigeants de la *Standard Amusement* ne se montrant cependant pas très intéressés à céder le contrôle de cet établissement, les diverses négociations et tractations concernant le Park Theatre s'étireront sur plus de deux ans et demi avant qu'une entente ne soit finalement conclue.

*United Amusement* amorce ses activités dans la ville de Verdun par l'acquisition en avril 1925 d'une participation minoritaire (600 actions votantes) à la *Standard Amusement*<sup>70</sup>. Ne se fermant aucune porte, la compagnie de Ganetakos se met simultanément à la recherche d'une propriété propice à la construction d'un nouveau théâtre dans la municipalité ; une décision visant probablement d'abord et avant tout à mettre de la pression sur la *Standard Amusement*<sup>71</sup>. Il faut cependant attendre le début de 1926 – un an après la première résolution de Nathanson – avant de voir la *United Amusement* véritablement disposée à agir dans ce dossier. Nathanson est en effet autorisé par le conseil d'administration en janvier de cette

année à négocier l'achat du Park Theatre, pour une somme ne devant pas dépasser 90 000 \$. Dans l'éventualité où Nathanson ne parviendrait pas à faire fléchir la *Standard Amusement*, la *United Amusement* pourra procéder à l'achat d'un ensemble de propriétés situées à proximité du Park Theatre (au coin des rues Verdun et de l'Église) sur lesquelles elle détient des options depuis novembre 1925. Des plans sont immédiatement commandés à D. J. Crighton, en vue d'une construction rapide<sup>72</sup>. Comme la famille Dunning contrôlant la *Standard Amusement* persiste malgré tout à vouloir exploiter elle-même le Park Theatre, les négociations se retrouvent rapidement enlisées. *United Amusement* procède par conséquent à l'achat des propriétés sur lesquelles elle détenait des options. La compagnie hésite toutefois à se lancer dans de nouveaux travaux de construction, étant loin d'être convaincue d'avoir mis la main sur le site idéal<sup>73</sup>.

Nathanson relance donc les négociations avec la famille Dunning en 1927. L'enjeu est le même, mais les parties changent : Nathanson négocie maintenant pour le compte de la *Famous Players Canadian*<sup>74</sup>. Cette substitution de la compagnie torontoise à la *United Amusement* pourrait dénoter une dégradation des relations entre la compagnie de Ganetacos et la *Standard Amusement* suite aux négociations avortées de 1926. Le conseil d'administration de la *United Amusement* avaient notamment approuvé en mai 1926 la vente des actions *Standard Amusement* détenues par leur compagnie (cette résolution ne fut jamais exécutée)<sup>75</sup>.

Nathanson et les Dunning en viennent finalement à une entente le premier novembre 1927. Celle-ci met *Famous Players Canadian* en charge de la programmation du Park Theatre, tout en laissant la gérance de l'établissement à la *Standard Amusement*. Cette division des tâches relatives à l'administration du Park Theatre pourrait fournir d'autres éléments d'explication à la substitution de la *Famous Players Canadian* à la *United Amusement* dans les négociations à l'été

de 1927 : si la gérance des salles était la spécialité de la *United Amusement*, la question de l'approvisionnement en films concernait plus directement la *Famous Players Canadian*.

L'entente précise par ailleurs que, après un versement mensuel de 500 \$ à *Standard Amusement*, les profits générés par l'établissement seront divisés à parts égales entre *Standard Amusement* et *Famous Players Canadian*. Toutefois, comme le Park Theatre se trouve sur le territoire concédé en 1924 par la *Famous Players Canadian* à la *United Amusement*, une seconde entente doit être signée le 14 novembre 1927 par ces deux compagnies afin de régulariser la situation. Par sa signature, *Famous Players Canadian* accepte de verser à la compagnie de Ganetakos l'intégralité de sa part des profits du Park Theatre. Détentrice d'une partie significative des actions émises par la *United Amusement*, *Famous Players Canadian* recouvrera de toute façon une bonne partie de ces profits indirectement<sup>76</sup>.

La clause de protection usuelle vient d'autre part compléter l'entente du 1<sup>er</sup> novembre 1927, *Standard Amusement*, *Famous Players Canadian* et *United Amusement* (également signataire de l'entente) s'engageant à respecter un périmètre d'un mille autour du Park Theatre (une exception étant faite pour le Century Theatre de la *Standard Amusement*, situé rue Briand à ville Émard.)<sup>77</sup> Cela signifie notamment que la *United Amusement* devra se départir du site acquis par elle l'année précédente. Ce groupe de propriétés n'est d'ailleurs plus d'aucune utilité pour la compagnie, cette dernière ayant à ce moment atteint ses objectifs.

En réussissant de la sorte à conserver sous la pression de ces compétiteurs beaucoup plus puissants la propriété et la gérance du Park Theatre, la famille Dunning se montre – à l'instar de Ganetakos et de ses associés montréalais – farouchement déterminée à conserver le plus grand contrôle possible sur ses établissements. Remarquons à ce propos que John Dunning dirigera toujours trente ans plus tard les affaires de quatre salles de cinéma de

l'ouest de l'île de Montréal<sup>78</sup>. Ceci dit, comme le fera remarquer le commissaire White quelques années plus tard, l'entente de novembre 1927 n'en demeure pas moins une excellente affaire pour les *Famous Players Canadian* et *United Amusement*, aucune de ces deux compagnies n'ayant eu à investir le moindre sou dans le Park Theatre<sup>79</sup>.

### Financement

La croissance du réseau *United Amusement* se trouve essentiellement financée au cours des premières années d'activité de la compagnie à même les profits générés par les diverses salles exploitées. Le conseil d'administration de la compagnie réalise cependant vers le début de l'année 1927 que cette stratégie conservatrice gagnerait à être révisée. C'est que, d'abord, l'industrie cinématographique nord-américaine maintient toujours à ce moment la rapide croissance amorcée quelques vingt années plus tôt. Puis, même si les conditions demeurent plutôt difficiles pour les exploitants de la province de Québec, il n'en demeure pas moins que les salles *United Amusement* semblent récolter la faveur d'une large portion du public montréalais.

L'homme ayant supervisé la croissance fulgurante du réseau de la *Famous Players Canadian*, Nathan L. Nathanson, vient donc proposer au conseil d'administration de la compagnie en juillet 1927 un nouveau mode de financement répondant mieux au potentiel de croissance de l'entreprise : une émission d'obligation. Les directeurs ne tardent pas à adopter l'idée de Nathanson ; *United Amusement* procèdera avant la fin de l'été 1927 à l'émission de 1 500 000 \$ en obligations sujettes à 6 % d'intérêts et venant à échéance en 1942. Les actions ordinaires de 100 \$ de la compagnie sont par ailleurs subdivisées au même moment en quatre actions de 25 \$, le capital action de la compagnie étant dès lors constitué de 100 000 de ces nouvelles actions ordinaires votantes. Les acheteurs d'obligations

obtiennent le droit de se porter acquéreurs de quatre de ces nouvelles actions ordinaires pour chaque 1 000 \$ détenus en obligations.

Les capitaux générés par la vente d'obligations permettront tout d'abord à la *United Amusement* de diminuer les montants qu'elle doit verser en intérêts sur son passif. Cette émission d'obligations permet en effet à la compagnie d'expédier le remboursement des hypothèques placées sur certaines de ses propriétés (213 250 \$), ainsi que de racheter les actions privilégiées à 8 % émises en 1924 (715 500 \$). Les quelques 500 000 \$ devant subsister dans les coffres de la *United Amusement* une fois ces opérations complétées financeront quant à eux les futures constructions et acquisitions de la compagnie<sup>80</sup>.

#### Première entreprise extra-montréalaise : le Granada de Sherbrooke

Nathanson a déjà un premier projet en tête lorsqu'il présente son nouveau plan de financement au conseil d'administration de la *United Amusement* le 20 juillet 1927. Soutenant que des opportunités existent pour la compagnie non seulement à Montréal, mais aussi dans plusieurs agglomérations de la province de Québec, Nathanson rend compte d'une visite qu'il vient d'effectuer en compagnie de George Ganetakos dans la ville de Sherbrooke<sup>81</sup>. Les perspectives offertes par cette localité ayant emballé les deux hommes, le conseil d'administration de la *United Amusement* accepte de mettre un agent d'immeuble à la recherche du meilleur site offert par cette localité. *United Amusement* doit cependant régler un détail avant de véritablement mettre en branle ce nouveau projet : une permission doit être demandée à *Famous Players Canadian*, ce nouveau projet débordant le territoire ayant été assigné à la compagnie montréalaise par l'entente de 1924<sup>82</sup>. *Famous Players Canadian* (qui de toute façon, rappelons-le, prélève une bonne partie des profits de la *United Amusement*) accordera sa bénédiction au projet par le biais d'une résolution approuvée le 20 octobre



1927 – en prenant toutefois soin de spécifier que cette concession ne constitue en aucun cas un abandon par elle de ses privilèges territoriaux<sup>83</sup>. Cette formalité (vu les postes-clés occupés par Nathanson au sein des deux compagnies) expédiée, l'achat d'un lot de propriétés donnant sur la rue Wellington, à Sherbrooke, est finalement approuvé le 20 janvier 1928 par les directeurs de la *United Amusement*<sup>84</sup>.

Le nouveau cinéma de Sherbrooke, le Granada, prendra forme au cours de 1928. Si la *United Amusement* préfère cette fois-ci traiter avec un entrepreneur local, S. G. Newton, plutôt qu'avec la *Brenner-Norris* pour ce qui est des travaux de construction, les contrats relatifs à la conception et à la décoration du théâtre sont attribués au même trio de collaborateurs réguliers de la compagnie : Crighton, Briffa et De Giorgio<sup>85</sup>. Briffa inaugure ainsi avec le Granada la série d'auditoriums de conception atmosphérique et de style renaissance espagnole qu'il exécutera pour la compagnie entre 1928 et 1930.

Pouvant recevoir 1 615 spectateurs assis (1 057 chaises ayant été commandées pour le parterre, 558 pour le balcon)<sup>86</sup>, le Granada de Sherbrooke constitue lors de son inauguration le 18 janvier 1929 l'une des plus vastes salles contrôlées par la *United Amusement*. Il sera aussi le premier établissement de la chaîne à permettre, dès février 1929, la présentation de films sonores et parlants<sup>87</sup> – Sherbrooke devenant à ce moment la plus petite ville canadienne à être munie d'un théâtre de ce type<sup>88</sup>. Tout cela pour un coût total (conception et construction) s'élevant en février 1929 à 340 639.22 \$<sup>89</sup>. Le Granada demeurera pendant plusieurs décennies le principal cinéma *first run* de la ville de Sherbrooke<sup>90</sup>. [FIG. 24]

### Le Seville

Parallèlement aux travaux de construction du Granada de Sherbrooke, les dirigeants de la *United Amusement* entament en avril 1928 des négociations visant à intégrer au réseau de

la compagnie le théâtre qu'un promoteur projette de construire au coin nord-ouest des rues Ste-Catherine Ouest et Chomedey – le futur Seville<sup>91</sup>. On en vient à une première entente relative à cet établissement le 15 juin 1928, le promoteur et propriétaire du Seville, Benjamin Isaacs (un homme d'affaires montréalais actif dans les assurances et le commerce de la fourrure<sup>92</sup>) acceptant de louer le Seville dès son ouverture à la *United Amusement*, pour un loyer représentant un pourcentage à déterminer du coût de construction de l'édifice. Cette première entente sera cependant supplantée peu avant l'inauguration du théâtre par un nouveau bail révisé d'une durée de dix ans, fixant cette fois-ci le loyer annuel à 10 000 \$<sup>93</sup>.

Le déroulement des travaux de conception et de construction du Seville tend à démontrer que des leçons ont été tirées par *United Amusement* des difficultés rencontrées au cours de la construction du Rosemont. En effet, bien que simple locataire de l'édifice, la compagnie de Ganetakos n'en réussit pas moins à imposer son équipe de collaborateurs réguliers : les Crighton, *Brenner-Norris*, Briffa et De Giorgio<sup>94</sup>. Notons à cet égard que Dane Lanken et Philip Dombowski associent aussi l'architecte Joseph Cajetan Dufort à la construction du Seville<sup>95</sup>. Comme le suggère Lanken, il est possible que celui-ci ait simplement assisté Crighton dans la préparation des plans du Seville. Il demeure également possible que Dufort ait été l'architecte initialement chargé du projet par Isaacs, avant que la *United Amusement* n'intervienne et que Crighton n'en prenne les rênes.

La première inauguration d'un théâtre *United Amusement* à Montréal en près de deux ans se déroule en grandes pompes le 22 mars 1929. [FIG. 25] Typique de celles de la plupart des salles de la compagnie ouvertes à la fin des années vingt, la soirée inaugurale du Seville s'ouvre avec le « Ô Canada », suivit des discours, en anglais puis en français, du président Ernest A. Cousins et du vice-président Isidore Crépeau, qui viennent offrir cette nouvelle salle *United Amusement* à la population montréalaise. Ces formalités protocolaires expédiées,

on enchaîne avec la présentation des diverses « attractions scéniques » ainsi que des courts-métrages (une comédie Sennett, une animation Van Beuren, un documentaire sportif et une actualité Pathé) qui constituent la première partie du programme de la soirée. Celle-ci se conclut finalement avec la présentation en primeur montréalaise du « grand film » *Man, Woman and Wife*<sup>96</sup>.

La sensation de la soirée ne se trouve cependant pas sur la scène ou sur l'écran, mais dans l'auditorium lui-même – au plafond, pour être plus précis. C'est que, reprenant le style de décoration d'abord utilisé par lui au Granada de Sherbrooke, Briffa s'est inspiré pour ses travaux au Seville de la tendance atmosphérique lancée quelques années plus tôt aux États-Unis par l'architecte John Eberson. La décoration élaborée par Briffa plonge ainsi les clients du Seville dans une sorte de fantasmagorie hispanique visant à recréer la place publique d'un petit village. Comme l'écrit le critique du *Montreal Daily Star* :

the outstanding novelty is the roof, which has been designed to give an impression of the open air – a blue sky with stars. This will be lighted by subdued concealed lights and a mechanism that will give the illusion of clouds passing across the sky, with an occasional aeroplane, perhaps, for variety's sake<sup>97</sup>.

Notons par ailleurs que, deux ans après la catastrophe du Laurier Palace, la sécurité des salles de spectacles préoccupe visiblement toujours le public montréalais. En fait foi le long paragraphe consacré par le journaliste du *Montreal Daily Star* couvrant l'ouverture du Seville aux nombreuses caractéristiques faisant du dernier-né des théâtres *United Amusement* un établissement des plus sécuritaires. Se basant presque certainement sur un communiqué de presse émis par la compagnie, le journaliste prend plus particulièrement soin de préciser que « there are no staircases with curves or corners or landing-places that could impede speedy exit. »<sup>98</sup>

### Conversion du réseau *United Amusement* au cinéma sonore et parlant

Le virage vers le parlant annoncé par les grands studios hollywoodiens en mai 1928<sup>99</sup> est amorcé à Montréal par deux des palaces de la rue Ste-Catherine Ouest contrôlés par la *Famous Players Canadian* : le Capitol et le Palace<sup>100</sup> – ce dernier obtenant d'ailleurs le 1<sup>er</sup> septembre 1928 la primeur canadienne de la nouvelle technologie<sup>101</sup>. Dans les mois suivant leur conversion au cinéma parlant, le Capitol et le Palace font des affaires d'or – une situation profitant indirectement au Strand de la *United Amusement*. C'est que, étant situé directement entre ces deux salles, le Strand se trouve à récupérer une bonne partie de la clientèle attirée au centre-ville par les films parlants à l'affiche du Capitol et du Palace, mais ne pouvant être admise par ces établissements, faute de place<sup>102</sup>.

Malgré le succès du cinéma parlant au Palace et au Capitol, les autres exploitants de salles de la province de Québec hésitent toujours au début de 1929 à investir dans des systèmes de reproduction du son. Les propriétaires sont en effet particulièrement éreintés à ce moment par la campagne de persécution orchestrée par les autorités civiles et religieuses de la province de Québec dans le sillage de l'incendie du Laurier Palace. Le gouvernement provincial, après avoir taxé à outrance l'industrie cinématographique, imposé une censure des plus bornées et interdit l'accès aux salles aux moins de seize ans, revient plus particulièrement à la charge au printemps de 1929 sur la question de l'ouverture des salles de cinéma le dimanche<sup>103</sup>. Les exploitants combattent les actions du gouvernement et gagnent une fois de plus le droit d'ouvrir leurs établissements le dimanche. Cette victoire a cependant un prix : le comptable de la *United Amusement* calcule ainsi que les frais légaux encourus par la compagnie dans une série de cas relatifs à l'ouverture le dimanche et à l'admission des enfants s'élèvent en août 1929 à près de 36 000 \$<sup>104</sup> – sans compter le temps et l'énergie

engloutis par ce combat. L'Association des gérants de théâtres du Québec devra de son côté déclarer un déficit de 60 000 \$ en avril 1930<sup>105</sup>.

La transition au parlant apparaît malgré tout inévitable au terme du printemps de 1929. En juin, l'Empress de la *Confederation Amusements*, le Princess, le Loew's et le Théâtre Français emboîtent finalement le pas aux Palace et Capitol<sup>106</sup>. *United Amusement* s'était quant à elle lancée, à l'initiative de George Ganetakos, dès avril 1929 dans une série de tests d'équipements et de pourparlers avec les divers fabricants<sup>107</sup>. Le principal fournisseur d'équipements de ce type est alors la *Northern Electric Company* (une compagnie aujourd'hui connue sous le nom de *Nortel Networks*). Créée en 1895, la *Northern Electric* est la filiale de la *Bell Telephone Company of Canada* vouée à la fabrication manufacturière des appareils électroniques utilisés et commercialisés par la compagnie-mère. *Northern Electric* produit également une gamme de produits électroniques destinés à d'autres marchés, parmi lesquels se retrouve, bien entendu, un système de captation et de reproduction du son destiné à l'industrie cinématographique. Pour l'essentiel, les produits *Northern Electric* reproduisent sous licence ceux développés par aux États-Unis par *Western Electric* (qui détient à cette époque 44 %, des actions *Northern*), la filiale manufacturière de *American Telephones and Telegraphs (AT&T)*<sup>108</sup>.

Le système *Western Electric*, qui peut aussi bien accommoder les pistes sonores optiques que celles gravées sur disques, s'impose rapidement comme le standard de l'industrie cinématographique nord-américaine. Selon Douglas Gomery, la demande en systèmes de ce type excédant initialement la capacité de production de *Western Electric*, les grandes compagnies de production cinématographique américaines verticalement intégrées en vinrent à conclure une entente avec *Western Electric* : en retour de leur promesse de ne louer leurs productions qu'à des exploitants dotés de systèmes *Western* ou *Northern Electric*, les grands

studios obtiennent que les salles contrôlées par eux soient équipées en priorité par ces compagnies. Notons que la plupart des autres systèmes alors disponibles (le plus répandu étant le « Photophone » *RCA*) étaient compatibles au système *Western Electric*<sup>109</sup>.

*United Amusement* décide cependant, en dépit de son affiliation à la *Famous Players*, d'équiper ses salles du système *Phonofilm* développé par Lee DeForest, l'inventeur de la piste sonore optique (le *Phonofilm* accommode également les pistes sonores sur disque). La compagnie annonce ainsi en juin 1929 l'installation dudit système dans sept de ses salles<sup>110</sup>. Viendront s'ajouter à celles-ci, selon une seconde annonce de la compagnie, trois autres salles deux mois plus tard<sup>111</sup>. Il s'agit là d'un choix pour le moins inusité, le système *DeForest Phonofilm* occupant une place plutôt marginale sur le marché : une liste des 270 salles canadiennes converties au parlant publiée les 5 et 12 octobre 1929 dans le *Canadian Moving Picture Digest* ne recense que 40 établissements – dont 10 *United Amusement* – équipés de systèmes de ce type. Cette décision pourrait néanmoins s'expliquer si l'on se rappelle que, selon Lanken, le vice-président de la *United Amusement*, Isidore Crépeau, aurait également été à une certaine époque le vice-président de la *DeForest Phonofilm Co. of Canada*<sup>112</sup>.

*United Amusement* revient cependant sur sa décision de munir ses théâtres de systèmes *DeForest* dès la fin de l'été 1929. La compagnie annonce en effet à ce moment que les cinémas Rivoli, Strand et Seville seront équipés de systèmes *Northern Electric* plutôt que – comme il avait été préalablement été annoncé – de systèmes *DeForest* (le Midway fait simultanément la même annonce).<sup>113</sup> Les salles *United Amusement* qui auront été dotées en 1929 de systèmes *DeForest* verront ceux-ci rapidement remplacés ; les dernières salles *United Amusement* munies de systèmes de ce type – le Belmont, le Plaza, le Rosemont et le Mont-Royal – se verront ainsi équipées dès septembre 1930 de systèmes *Northern Electric*<sup>114</sup>. [FIG.

26] Ces ratés dans la mise en marché du *Phonofilm DeForest* s'expliqueraient selon Douglas Gomery par les problèmes de fiabilité du système<sup>115</sup>.

Survenant à une période où l'offre ne suffit pas à la demande et où les équipements sonores doivent être commandés longtemps à l'avance<sup>116</sup>, ce changement de fournisseur fait en sorte que plusieurs des cinémas *United Amusement* ne seront finalement en mesure de procéder à la présentation de films sonores et parlants que quelques semaines ou même mois après leurs compétiteurs<sup>117</sup>. La compagnie paraît malgré tout ne pas avoir trop souffert de ce contre-temps, ses profits pour l'année se terminant le 31 août 1929 s'élevant à 543 126 \$ (comparativement à 485 765 \$ pour l'année précédente.) La situation semble donc sous contrôle lorsque le président Cousins fait le point sur la situation dans son message annuel aux actionnaires du 31 octobre 1929, déclarant : « Sound équipement has been installed in practically all of your theatres resulting in greatly increased business. »<sup>118</sup>

Reste qu'avant de pouvoir profiter de cette manne, la *United Amusement* avait d'abord dû se lancer à la recherche des capitaux qui devaient lui permettre de préparer ses salles à la venue du cinéma parlant. Le contrôleur de la *United Amusement*, D. A. Murray, estimait ainsi en juin 1929 les coûts associés à la conversion du réseau de la compagnie à 200 000 \$<sup>119</sup>. C'est que l'opération nécessite non seulement l'achat et l'installation des divers équipements sonores requis, mais aussi l'exécution de certains travaux d'amélioration et de rénovation visant à bonifier les propriétés acoustiques des auditoriums. Ganetakos fait notamment recouvrir les planchers des auditoriums des cinémas *United Amusement* de tapis au cours l'été 1929<sup>120</sup> ; la politique de la compagnie, à l'instar de celle de la plupart des exploitants nord-américains, avait jusqu'alors été de ne pas utiliser ce type de recouvrement, jugé peu hygiénique. Le conseil d'administration de la *United Amusement* décide donc de convertir 25 000 des actions non-émises de la compagnie en actions ordinaires classe « B » non-

votantes, et de procéder à l'émission d'un certain nombre de celles-ci. Les actions classe « B » sont d'abord offertes en juin 1929 aux actionnaires de la compagnie, chacun d'entre-eux se voyant autorisé à acquérir une nouvelle action classe « B » au prix unitaire de 25 \$ pour chaque groupe de huit actions ordinaires détenues. La réponse des actionnaires s'avérant plutôt mitigée, l'offre se trouve étendue aux employés de la compagnie après quelques mois<sup>121</sup>.

#### Lachine : les théâtres Empress et Royal Alexandra

La conversion du réseau de la *United Amusement* au parlant s'étant somme toute déroulée sans trop de heurts, octobre 1929 démarre sous un jour favorable pour la compagnie. D'autant plus que, le premier de ce mois, la *United Amusement* ajoute à son réseau le théâtre Empress de Lachine, situé à l'intersection de la rue Notre-Dame et de la 9<sup>e</sup> Avenue. L'Empress est détenu et géré par la famille Goldwater – William (gérant), Max (secrétaire) et Adolph (propriétaire) – qui contrôle la *Empress Amusement Co., Ltd*. Si elle laisse aux Goldwater la propriété et la gérance de leur établissement, l'entente effective le premier octobre 1929 n'en déleste pas moins ceux-ci des choix relatifs à la programmation de l'Empress, celle-ci devenant la responsabilité exclusive de la *United Amusement*, franchisée *Famous Players*. Tout comme *Micklury Photoplays* et *Standard Amusement* avant elle, *Empress Amusement* perd le droit de traiter directement avec les diverses compagnies de distribution. Contrairement au Midway et au Park Theatre, cependant, le théâtre Empress « shall be known and operated as an *United Amusement* Theatre. » Profits et pertes seront également partagés ou assumés par la *Empress Amusement* et la *United Amusement*<sup>122</sup>.

L'entente de 1929 semble placer le théâtre Empress dans une position avantageuse par rapport à son plus direct concurrent, le théâtre Royal Alexandra, également situé rue Notre-



Dame – juste de l'autre côté de la 9<sup>e</sup> Avenue. Le Royal Alexandra est à ce moment la propriété de la *Lachine Amusements Limited*, que contrôle la famille Rosenbloom : Isaac (gérant) et Louis (assistant-gérant)<sup>123</sup>. (Notons qu'un des précédents gérants du Royal Alexandra n'aurait été nul autre que Leon Schlesinger, futur producteur des Looney Tunes de la *Warner Bros*<sup>124</sup>.) *Lachine Amusements* consent donc un an après l'annexion de l'Empress à faire du *Royal Alexandra* un théâtre *United Amusement*. Comme l'entente de l'année précédente entre *Empress Amusement* et *United Amusement* contenait la clause standard de protection, la nouvelle entente engage, en plus de la *United Amusement*, tant les individus et compagnies impliqués dans les affaires de l'Empress que ceux impliqués dans celles du Royal Alexandra. Les édifices eux-mêmes ne changent pas de main ; à l'instar de celle de 1929, la nouvelle entente limite l'implication de la *United Amusement* aux affaires des Empress et Royal Alexandra au choix des programmes et à la perception d'une partie des profits. Les recettes de l'Empress et du Royal Alexandra sont par conséquent versées dès le 1<sup>er</sup> octobre 1930 à un compte commun, les profits devant être divisés à parts égales entre *Lachine Amusements*, *Empress Amusement* et *United Amusement*. Afin de ne pas favoriser un établissement au détriment de l'autre, *United Amusement* accorde alternativement, de semaine en semaine, le premier choix sur les productions sélectionnées par elle au gérant de chaque établissement. La compétition entre l'Empress et le Royal Alexandra se trouvera également limitée au cours des années trente par l'adoption d'une tarification unique pour les deux salles : 20 ¢ en après-midi et 34 ¢ en soirée (avec, époque oblige, un tarif spécial de 25 ¢ pour les « indigents »)<sup>125</sup>.

L'entente de 1930 sera plusieurs fois renouvelée au cours de ans, perdurant ainsi essentiellement inchangée<sup>126</sup> jusqu'à dans les années cinquante<sup>127</sup>. Pour la *United Amusement*, qui n'a pas eu à assumer les coûts de construction des Royal Alexandra et Empress, pas plus qu'à défrayer les coûts de location des films qu'elle refile à leurs administrations, il s'agit

évidemment là d'une excellente affaire. Que les exploitants de ces deux établissements aient pu céder à la *United Amusement* une portion de leurs profits variant entre le tiers et la moitié en retour d'un simple accès privilégié à un produit (les pellicules distribuées par les compagnies contrôlées, directement ou indirectement, par *Famous Players Canadian*) illustre à la fois l'ampleur de la demande et le strict contrôle auquel l'offre se trouvait alors assujettie.

### La famille Lazanis et le Granada de Maisonneuve

Avant de voir la croissance de son réseau interrompue par les effets de la crise économique, la *United Amusement* inaugure en mars 1930 deux des plus imposantes salles de son réseau : le Granada de Maisonneuve et le Monkland. La construction d'un nouveau théâtre dans le quartier Maisonneuve faisait déjà partie des projets de la compagnie au moment de l'ouverture du Rivoli, à la fin de 1926<sup>128</sup>. En janvier 1927, les frères Lazanis proposent à Ganetakos d'associer sa compagnie à l'administration du théâtre qu'ils projettent de construire sur un site détenu par eux dans ce quartier<sup>129</sup>. D'origine grecque (eux-aussi), les Lazanis – Denis N., Nicholas A. [FIG. 27] et George A. – sont déjà bien connus dans le monde de l'exploitation cinématographique à Montréal, ayant plus particulièrement été associés à la direction des cinémas Opérascope, Alhambra, Lord Nelson et Napoleon Palace, tous situés dans la partie est de l'île de Montréal<sup>130</sup>. *United Amusement* et les Lazanis ne semblent cependant pas empressés de sceller leur collaboration et de procéder à la construction du nouveau théâtre. Il faut ainsi attendre août 1928 avant de voir les deux parties discuter des termes d'une éventuelle collaboration, même si l'entente alors proposée ne semble pas avoir été signée<sup>131</sup>. Les choses ne démarrent donc véritablement qu'en avril 1929, lorsque la *United Amusement* accepte de financer le début de la construction du théâtre en prêtant 150 000 \$ aux Lazanis, qui seront chargés de la supervision de la construction du

nouveau théâtre. Pour toucher cette somme, ceux-ci devront émettre une série des certificats attestant de la progression des travaux. Les deux parties s'entendant par ailleurs sur une administration conjointe du Granada, l'entente accorde aux Lazanis la perception d'un loyer annuel équivalent à 7 % de la valeur de l'immeuble et du site. *United Amusement* obtient quant à elle une option d'achat sur l'immeuble<sup>132</sup>.

Conçu par l'architecte Emmanuel Arthur Doucet et érigé au coin nord-ouest des rues Ste-Catherine Est et Morgan, le théâtre Granada est « une construction imposante, digne du développement commercial intense de cette populeuse section de la ville. »<sup>133</sup> Avec ses 1 685 sièges (2 000 selon la publicité de la compagnie<sup>134</sup>), le Granada de Maisonneuve constitue en effet au moment de son inauguration – le 28 mars 1930 – le plus vaste établissement du réseau *United Amusement*. La décoration du Granada est une fois de plus l'œuvre d'Emmanuel Briffa, qui dote celui-ci d'un auditorium de conception atmosphérique et de style renaissance espagnole, le quatrième du genre (après ceux du Granada de Sherbrooke, du Seville et du Monkland inauguré trois semaines plus tôt) dans un établissement *United Amusement*<sup>135</sup>. *La Presse* semble apprécier le travail de Briffa, commentant : « bien que quelque peu fantaisiste [la décoration du Granada] conserve une élégance et un goût qu'on souhaiterait voir présider à la décoration de bien d'autres salles. »<sup>136</sup>

Même s'il est conçu dès l'origine pour la présentation de films parlants, le Granada n'en est pas moins muni d'une fosse d'orchestre pouvant accueillir 25 musiciens, ainsi que d'équipements scéniques relativement élaborés<sup>137</sup> en faisant un établissement des plus polyvalents. Il s'agit d'ailleurs probablement là du secret de l'exceptionnelle durée de vie du Granada de Maisonneuve : celui-ci est en effet un des derniers établissements à avoir été exploités par la *United Amusement* à toujours être utilisés comme salle de spectacles de nos

jours (le Granada est devenu, après quelques travaux de rénovations, le Théâtre Denise-Pelletier en 1977<sup>138</sup>).

L'entente relative à la propriété et à la co-gérance du Granada de Maisonneuve par la *United Amusement* et les Lazanis était cependant destinée à ne pas avoir longtemps cours. Visiblement affectée par les effets du krach boursier d'octobre 1929, la famille Lazanis doit en effet demander une nouvelle hypothèque à la *United Amusement* quelques semaines à peine après l'ouverture du Granada<sup>139</sup>. Une nouvelle entente portant leur dette envers la compagnie de Ganetakos à 250 000 \$, en plus des intérêts accumulés, est par conséquent enregistrée le 4 août 1930<sup>140</sup>. Ne pouvant toujours pas faire face à leurs obligations, les Lazanis se trouvent réduits à demander en janvier 1931 une suspension du remboursement des emprunts leur ayant été consentis par la *United Amusement*. Vraisemblablement portée à la compréhension par les circonstances économiques difficiles, la *United Amusement* accorde aux Lazanis, en plus de la suspension des paiements demandée, près de 10 000 \$ en nouveaux prêts au cours de l'hiver 1931<sup>141</sup>.

Les difficultés financières connues par les Lazanis perdurant malgré tout, les affaires du Granada doivent finalement être complètement réorganisées au printemps de 1932. En considération de l'annulation de l'hypothèque de 250 000 \$ détenue par la *United Amusement* sur le Granada, de même que des autres dettes contractées par les frères Lazanis envers elle, la compagnie de Ganetakos se fait remettre, selon les termes d'une nouvelle entente, 300 000 \$ en actions d'une nouvelle compagnie organisée le mois de novembre précédent, la *Granada Theatre Limited*<sup>142</sup>. Les Lazanis contrôlent pour leur part 50 000 \$ en actions de cette compagnie. Cette nouvelle entente marque la fin de l'administration conjointe du théâtre Granada, qui se trouve dès lors géré par la seule *United Amusement*. En retour de cette prise de contrôle par la *United Amusement* de la *Granada Theatre Limited*, les Lazanis obtiennent

l'annulation de l'option d'achat détenue par la *United Amusement* sur le théâtre : le Granada demeurera – pour le moment du moins – la propriété de la filiale partiellement détenue par les Lazanis<sup>143</sup>.

Les choses en restent à ce point jusqu'en 1936. Puis, le 30 juin de cette année, le président Cousins déclare en effet aux membres du conseil d'administration de la *United Amusement* :

[*United Amusement*] owns approximately six-sevenths of the *Granada* outstanding stock and consequently it is desirable from every point of view that this Theatre should be brought completely into the *United* group and be operated directly by this Company, thereby effecting several economies, and further the land and building would be available to be put under the Company's bond issue enabling the Company, if required, to secure additional money for the construction or acquisition of new theatres<sup>144</sup>.

La famille Lazanis accepte volontiers de céder ses actions *Granada* à la *United Amusement* – à la condition expresse (les Lazanis désirant maintenir leur implication dans l'industrie de l'exploitation cinématographique) que celles-ci leur soient échangées contre des actions *United Amusement*<sup>145</sup>. Après quelques négociations visant à établir le taux d'échange des actions, les frères Lazanis se font finalement remettre 2 000 actions votantes *United Amusement*, en retour des 7 000 actions *Granada Theatre* jusqu'alors détenues par eux<sup>146</sup>. L'immeuble du Granada passera finalement aux mains de la *United Amusement* en décembre 1937, la compagnie l'échangeant à *Granada Theatre* contre un lot d'actions *Confederation Amusements, Limited* (cette compagnie étant à ce moment contrôlée depuis peu par la *United Amusement*) d'une valeur de 306 653.04 \$<sup>147</sup>.

Avant de délaïsser les affaires de la famille Lazanis, notons par ailleurs que le sort de deux petites salles de l'Est montréalais exploitées par celle-ci, le Lord Nelson et Napoleon Palace, se trouve brièvement lié en 1929-30 à celui du Granada de Maisonneuve. Les négociations entre la *United Amusement* et la famille Lazanis entraînent en effet l'inclusion pendant quelques mois des deux salles de la rue Ste-Catherine Est au réseau *United*

*Amusement*. Vraisemblablement dictée par l'une des clauses de l'entente enregistrée le 15 mai 1929, cette annexion pourrait avoir été précipitée par l'arrivée du cinéma sonore : les procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration de la *United Amusement* révèlent en effet que les Lazanis durent quémander auprès de cette dernière un prêt devant leur permettre de procéder à l'achat et à l'installation des équipements nécessaires à la présentation de films sonores dans les cinémas Napoleon Palace et Lord Nelson<sup>148</sup>. Les affaires de ces deux modestes établissements ne devaient toutefois pas être très brillantes, puisque le comité exécutif de la *United Amusement* décide de les retourner à la famille Lazanis dès décembre 1930<sup>149</sup>.

### Le Monkland

Même si elle peut paraître obligée si l'on considère le programme d'expansion de la *United Amusement*, la construction du cinéma Monkland dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce n'en fut pas moins précipitée par les activités de « l'opposition » (pour reprendre la terminologie employée au sein de l'industrie.) C'est que la *Confederation Amusements, Limited* nouvellement organisée par des membres des familles Lawand et Tabah fait construire en 1927 le théâtre Empress (à ne pas confondre avec le théâtre de Lachine du même nom), un impressionnant édifice de style néo-pharaonique renfermant un auditorium atmosphérique de 1 550 places<sup>150</sup>. Situé au coin des rues Orchard et Sherbrooke ouest, dans Notre-Dame-de-Grâce, l'Empress se trouve à faire directement concurrence au théâtre Westmount, géré par la *United Amusement* depuis l'année précédente. Visiblement inquiet par cette situation, le conseil d'administration de la *United Amusement* autorise le 20 juillet 1927 Nathan L. Nathanson à entamer des pourparlers avec les propriétaires de l'Empress. La compagnie se prépare également à lancer, dans l'éventualité où les négociations menées par Nathanson

devaient se solder par un échec, un nouveau projet de construction sur un site à déterminer du quartier Notre-Dame-de-Grâce<sup>151</sup>.

Bien que ses offres aient rapidement été rejetées par les constructeurs de l'Empress, le conseil d'administration de la *United Amusement* hésite avant de lancer la compagnie dans un nouveau projet d'envergure. Nathanson propose donc le 8 août de répondre à cette nouvelle compétition par l'agrandissement du Westmount plutôt que par la construction d'un nouveau théâtre<sup>152</sup>. Deux résolutions approuvant l'achat d'une propriété située à l'arrière du Westmount et l'ajout, au coût de 50 000 \$, d'une scène et d'un balcon à l'établissement sont votées le 7 septembre suivant, mais il semble qu'elles n'aient jamais été mises à exécution<sup>153</sup>.

Revenant à sa première idée, la *United Amusement* fait plutôt l'acquisition à l'automne 1928 d'un ensemble de propriétés situées, toujours dans le quartier Notre-Dame-de-Grâce, à l'intersection des rues Monkland et Girouard<sup>154</sup>. Confiés une fois de plus aux Crichton, *Brenner-Norris* et Briffa, les travaux de construction du nouveau théâtre de la compagnie, le Monkland, vont bon train à l'été et à l'automne de 1929<sup>155</sup>. Dès l'annonce de cette nouvelle construction, la publicité de la compagnie présente le Monkland comme la première salle de cinéma canadienne expressément conçue pour la présentation de films parlants. Le *Canadian Moving Picture Digest* va même jusqu'à annoncer en août 1929 que D. J. Crichton prépare ses plans sous la direction du professeur H. E. Reilly de l'université McGill, un spécialiste des questions d'acoustiques<sup>156</sup>. Les arguments relatifs à la reproduction parfaite du son permise par le système *Northern Electric* et par l'acoustique de la salle domineront toujours, quelques mois plus tard, le discours publicitaire entourant l'ouverture du Monkland le 7 mars 1930. Les allocutions inaugurales d'Ernest A. Cousins et d'Isidore Crépeau seront d'ailleurs transmises à l'auditoire de la soirée inaugurale par le biais d'un court film parlant projeté sur l'écran du Monkland<sup>157</sup>.

En partie construit, comme nous venons de le voir, pour contrer la concurrence de l'Empress de la *Confederation Amusements*, le Monkland se retrouve également, dans une moindre mesure, à faire concurrence au théâtre Westmount. Rappelons que, s'il est bien détenu et géré en 1930 par la *United Amusement*, le Westmount n'en est pas moins exploité pour le bénéfice d'un *pool* le jumelant au Amherst loué par la famille Allen. Le Monkland sera par conséquent lui-aussi exploité pour le bénéfice de ce *pool*, afin d'éviter que les Allen partenaires de la *United Amusement* ne fassent les frais de cette nouvelle concurrence – qui n'en serait évidemment pas une si la *United Amusement* était la seule intéressée par l'exploitation du Westmount<sup>158</sup>.

#### Direction et contrôle

Peu de changements affectent la direction de la *United Amusement* au cours de la période allant de la fondation de la compagnie en 1924 à la fin de 1929. Ces quelques cinq années ne sont en effet marquées que par la création de deux nouveaux sièges sur le conseil d'administration de la *United Amusement*. Le premier de ceux-ci va à un individu impliqué dans les affaires de l'entreprise depuis la création de la *Canadian Amusement Company, Limited* en 1910, Demetre Zarafonites<sup>159</sup>. Le second nouveau poste de directeur va à un important actionnaire, S. Godin Jr.<sup>160</sup> Novembre 1929 voit cependant la *United Amusement* encaisser les contrecoups de la tourmente dans laquelle la *Famous Players Canadian* se retrouve alors soudainement plongée. Nathanson vient en effet à ce moment d'être remercié de ses services par la *Famous Players Canadian*<sup>161</sup>, Zukor et Killam (les deux autres membres du *Voting Trust* contrôlant la compagnie de Toronto) ayant eu vent de ses plans visant à faire passer le contrôle de *Famous Players Canadian* à un groupe britannique contrôlé par la *Fox Film Corporation* américaine<sup>162</sup>. Isaak Walton Killam, président de *Royal Securities Corporation*, devient



alors le nouveau représentant de la *Famous Players Canadian* le conseil d'administration de la *United Amusement* – avant d'être lui-même remplacé en novembre 1930 par le nouveau directeur-général de la compagnie, Arthur Cohen<sup>163</sup>. L'autre représentant de la *Famous Players Canadian* sur le conseil d'administration de la *United Amusement*, J. P. Bickell, un associé de longue date de Nathanson, se trouve lui-aussi libéré de ses fonctions en novembre 1929 ; H. J. Symington viendra le remplacer<sup>164</sup>. La place laissée libre par Nathanson sur le conseil exécutif de la *United Amusement* est quant à elle comblée par la nomination de deux actionnaires montréalais de la compagnie, P. G. Demetre et James E. Brooks.

Même si la brouille entre Nathanson et *Famous Players Canadian* allait s'avérer de courte durée (Nathanson réintègrera la direction de la compagnie torontoise en mai 1933<sup>165</sup>), la crise frappant la compagnie torontoise au cours des années 1929 et 1930 n'en entraîne pas moins la fin de l'étroite collaboration de ses dirigeants avec la *United Amusement*. Cette collaboration avait été marquée entre 1924 et 1929 par certaines faveurs exceptionnelles accordées par la *United Amusement* à Nathanson. Celui-ci avait notamment obtenu en juillet 1927 – « inasmuch as he was turning even more of his efforts etc. etc. to assist [*United Amusement*] » – l'autorisation de racheter certaines actions détenues par les signataires du *Voting Trust Agreement* de 1924<sup>166</sup>. Nathanson réussit également à faire l'acquisition l'année suivante de 4 000 actions votantes *United Amusement*, au prix unitaire symbolique de 1 \$<sup>167</sup>. 2 000 de celles-ci viendront accroître sa contribution au *Voting Trust* contrôlant la compagnie<sup>168</sup>.

Ces concessions faites par la *United Amusement* à la *Famous Players Canadian* ou à ses dirigeants allaient cependant être interrompues avant longtemps . Les relations entre la *United Amusement* et la *Famous Players Canadian* se trouvent en effet sensiblement altérées au printemps de 1930, lorsque la nouvelle direction de la compagnie de Toronto tente pour la première fois ouvertement de prendre le contrôle du réseau de salles constitué par

Ganetakos et ses associés. Pour ce faire, la *Famous Players Canadian* doit toutefois d'abord entamer une action légale contre son ancien directeur-général Nathanson, afin de recouvrer 4 500 actions *United Amusement* acquises par celui-ci alors que – selon la nouvelle direction – il agissait à titre de représentant de la compagnie. Toujours selon la *Famous Players Canadian*, le prix unitaire de 1 \$ obtenu par Nathanson se situait bien en deçà du prix du marché, qui était plutôt au moment de la transaction ce moment de l'ordre de 35 \$<sup>169</sup>. Les deux parties régleront finalement leur différent par une entente hors-cour – dont les détails nous sont inconnus – en février 1931<sup>170</sup>.

Le fonds Cinéma Impérial ne contenant aucune référence à cette lutte pour le contrôle de la *United Amusement* opposant Ganetakos et ses associés à la *Famous Players Canadian* au printemps de 1930, nous ne pouvons que tenter de déduire l'enchaînement des événements à partir de quelques entrefilets publiés dans les pages du *Canadian Moving Picture Digest*. Une première annonce publiée dans les pages du magazine corporatif en avril 1930 laisse croire que la nouvelle direction de la *Famous Players Canadian* considère d'abord la prise de contrôle de la *United Amusement* comme virtuellement acquise :

*Famous Players Canadian Corp.* will shortly absorb *United Amusements, Limited*[sic], Montreal, which operates 20 modern theatres in the Province of Quebec, it is announced. *Famous Players* already owns a majority of the common stock and *United Amusements* [sic] has been classed as a subsidiary. The absorption will bring the Quebec company under direct control in the matter of organization, policy and advertising<sup>171</sup>.

C'était sans compter sur la détermination des actionnaires montréalais de la *United Amusement* à demeurer maîtres de leur entreprise. Le 30 mai, Sam Katz visite Montréal « for the purpose of checking up details arising out of the transfer of control of Canada's big theatre chain [*Famous Players Canadian*] to *Paramount-Publix*. »<sup>172</sup> Le *Canadian Moving Picture Digest* annonce malgré tout la semaine suivante :

A further bid for the 20 handsome theatres operated by *United Amusement, Limited*, Montreal, has been made by *Famous Players Canadian Corp.*, the latest offer having been

made by J. J. Fitzgibbons of *Paramount-Public* and Arthur Cohen, managing director of *Famous Players Canadian Corp.* The latter company now holds considerable common stock in *United Amusement* [sic] but outright control is desired. Intimation has been made by *United Amusement* officials that there is no immediate inclination to sell<sup>173</sup>.

Cette volonté d'indépendance exprimée par les actionnaires montréalais de la *United Amusement* se trouvera sans cesse réitérée au cours des trente prochaines années de l'histoire de la compagnie. *United Amusement* sera cependant rapidement appelée à en payer le prix. Le *Canadian Moving Picture Digest* annonce ainsi en août 1930 – c'est-à-dire quelques semaines seulement après le rejet de la dernière offre de Fitzgibbons et de Cohen :

New booking contracts in Montreal provide 90-day protection for first run houses in place of 30 days, which has been the leeway between first and second runs up to date. Managers of first run houses assert there are plenty of pictures for the neighborhood theatres<sup>174</sup>.

Quelques mois plus tard, en avril 1931, le commissaire White allait identifier dans les pages de son rapport l'extension induite des « *dearance periods* » protégeant les salles de première passe comme la première des stratégies pratiquées par la *Famous Players Canadian* visant à faire plier les exploitants indépendants<sup>175</sup>.

L'échec de cette tentative de prise de contrôle orchestrée par la *Paramount-Public* et la *Famous Players Canadian* marque donc la fin de la proche collaboration entre les directions de la *United Amusement* et de la *Famous Players Canadian*. La compagnie de Toronto cesse alors de s'impliquer de près, comme cela avait été le cas à l'époque de Nathanson, dans la direction du réseau de salles de la *United Amusement*, se contentant d'empocher sa part des profits. Ganetakos et ses associés montréalais resserreront pour leur part leur contrôle de la compagnie au début des années trente, notamment par le biais d'une seconde convention de fiducie, créée le 25 septembre 1931. Si l'objectif déclaré de cette convention est d'assurer la bonne gestion de la *United Amusement*, il n'en demeure pas moins que : « It might be established that the primary object of the second [Voting Trade Agreement] is to prevent

control passing to the [*Famous Players Canadian Corporation*].<sup>176</sup> » Renouvelée en 1948<sup>177</sup>, la convention de fiducie de 1931 maintiendra jusqu'au premier juillet 1959<sup>178</sup> le contrôle de la compagnie dans les mains de ses actionnaires montréalais.

- <sup>1</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 22 avril 1925).
- <sup>2</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>3</sup> « The New Rivoli Theatre. » *Montreal Daily Star*, December 18, 1926, p. 27.
- <sup>4</sup> « Le nouveau théâtre de luxe de Montréal : le Rivoli [publicité]. » *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 49.
- <sup>5</sup> « The New Rivoli Theatre. » *op. Cit.*
- <sup>6</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 24 février 1926).
- <sup>7</sup> « ... [O]n time basis of \$1.00 per hour for men and \$2.00 for himself as previously, we to supply the material. » FCI, B8 D232 (compte-rendu de la réunion du conseil d'administration du 28 mai 1926).
- <sup>8</sup> *Globe Furniture* décroche le contrat pour les sièges ; *St-Denis Signs Ltd.* celui pour le signe et la marquise (1 100\$). *Brenner-Norris* et *Sayer* toucheront des extras (respectivement de l'ordre de 5 716.75 \$ et de 547.16 \$) pour leurs travaux en avril 1927. FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>9</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 27 avril 1927). *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 46. Dans sa publicité placée dans *La Presse* du 18 décembre 1926 (p. 49), la *De Giorgio Ltd* s'attribue le crédit des travaux de plâtrage uni et ornemental dans les théâtres Belmont, Papineau, Plaza, Rialto, Corona et Amherst.
- <sup>10</sup> Illier, Art. « Un dixième théâtre de l'*United Amusement Corporation*. » *La Presse*, 11 décembre 1926.
- <sup>11</sup> Racey[?]. « Les grands artisans du Rivoli. » *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 46.
- <sup>12</sup> « Ce soir, ouverture du théâtre Rivoli, le plus beau de la ville. » *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 49.
- <sup>13</sup> « Le théâtre Rivoli a choisi les feux électriques Magicoal pour la nouvelle bâtisse moderne [publicité]. » *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 49.
- <sup>14</sup> « Ce soir, ouverture du théâtre Rivoli, le plus beau de la ville, » *op. cit.*
- <sup>15</sup> « L'inauguration du Théâtre Rivoli. » *La Presse*, 20 décembre 1926, p. 8.
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> « Le nouveau théâtre de luxe de Montréal – Le Rivoli – ouvre ce soir [publicité]. » *La Presse*, 18 décembre 1926, p. 49.
- <sup>18</sup> « Ce soir, ouverture du théâtre Rivoli, le plus beau de la ville, » *op. cit.*
- <sup>19</sup> Notons cependant qu'il n'est pas exclu que les Lawand aient été les premiers à s'intéresser à ce quartier.
- <sup>20</sup> FCI, B7 D158 (projet d'entente, mai 1926).
- <sup>21</sup> *Ibid.*
- <sup>22</sup> *Ibid.*
- <sup>23</sup> Lanken, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era 1884-1938*. Waterloo: Penumra Press, 1993, p. 148.
- <sup>24</sup> « Une nouvelle salle de cinéma pour Montréal. » *La Presse*, 6 février 1926, p. 46.
- <sup>25</sup> Voir Lanken, *op. cit.*, pp. 100-101. Philip Dombowsky. *Emmanuel Briffa Revisited*. Montréal : Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1995, p. 33. À Montréal, C. Howard Crane fut plus particulièrement responsable de la conception du Montreal Allen (qui devint le Palace quelques années après son inauguration en 1921).
- <sup>26</sup> « Une nouvelle salle de cinéma pour Montréal. » *La Presse*, 6 février 1926, p. 46.
- <sup>27</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 22 avril 1925).
- <sup>28</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 28 mai et 29 juin 1926).
- <sup>29</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 30 janvier 1925).
- <sup>30</sup> B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 janvier 1927).
- <sup>31</sup> « Allen Theatres. » *CMPD*, Vol. 21, no. 47, March 22, 1930, p. 11.
- <sup>32</sup> Ces ententes n'étant pas conservées au sein du FCI, cette description se base sur les procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration de la *United Amusement* du 28 mai et du 28 juin 1926.
- <sup>33</sup> Échange conservé dans FCI, B5 D117.
- <sup>34</sup> FCI, B5 D117 (lettre adressée par Edward F. McMahon à J.J. Allen, 27 décembre 1927).
- <sup>35</sup> Le Midway est géré au début des années vingt par un autre pilier de la communauté grecque montréalaise, Harry Pulos. *Cahn – Hill Guide and Moving Picture Directory*, Season 1921.
- <sup>36</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 9 septembre 1926).
- <sup>37</sup> Entente entre *United Amusement* et *Midway Photoplays Limited*, 17 septembre 1926. Document reproduit dans : FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 septembre 1926).

- <sup>38</sup> FCI, B8 D232, D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 27 juin 1927, 23 novembre 1927, 7 avril 1930, 16 mai 1930, 26 novembre 1930, 7 juillet 1931, 18 janvier 1932, 26 mai 1932, 6 juillet 1932, 1<sup>er</sup> août 1932, 26 octobre 1933 et 5 février 1934).
- <sup>39</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 16 mai 1933).
- <sup>40</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 novembre 1930).
- <sup>41</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 5 février 1934). Notons que la propriétaire du Midway, Dame Florence M. Fogarty, éprouve également des difficultés à percevoir les sommes qui lui sont dues par *Midway Photoplays*. Elle tentera par conséquent en avril 1936 de faire expulser les locataires du Midway – que la plus solvable *Empire Films Limited* de Toronto désire alors exploiter. FCI, B14 D377 (entente entre Fogarty et *Empire Films Ltd*).
- <sup>42</sup> FCI, B8 D234 (résolution du conseil d'administration de la *United Amusement*, 18 août 1938).
- <sup>43</sup> « Ce soir, ouverture du théâtre Rivoli, le plus beau de la ville. » *op. cit.*
- <sup>44</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 22 décembre 1925).
- <sup>45</sup> FCI, B14 D382 (lettre adressée par H. N. Chauvin, K. C., à la *Montreal Trust Company*).
- <sup>46</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par Émile Gobet à *United Amusement*, 3 septembre 1926).
- <sup>47</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par L. E. Beaulieu à *United Amusement*, 27 avril 1927).
- <sup>48</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 29 septembre 1926).
- <sup>49</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>50</sup> Pour plus de détails sur la tragédie du Laurier Palace et ses multiples conséquences, voir : Germain Lacasse. « L'incendie du Laurier Palace, 1927-1928. » *Histoires de scopes*, pp. 91-100.
- <sup>51</sup> Lacasse, *op. cit.*, p. 96.
- <sup>52</sup> « L'usage de la scène est interdit à 31 théâtres. » *La Presse*, 12 janvier 1927, p. 3.
- <sup>53</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>54</sup> « Theatre Heads Pledge Relief Fund of \$ 10,000. » *Montreal Daily Star*, January 10, 1927, p. 4.
- <sup>55</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 janvier 1927).
- <sup>56</sup> Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1995, p. 68.
- <sup>57</sup> FCI, B14 [D918] (copie commentée de la correspondance adressée par D. J. Crighton à l'inspecteur Carmel, les 10 et 20 décembre 1926, et 6 janvier 1927).
- <sup>58</sup> B14 [D918] (lettre adressée par Douglas Bremner à *United Amusement*, le 7 janvier 1927).
- <sup>59</sup> B14 [D918] (lettre adressée par Emmanuel Briffa à *United Amusement*, le 15 janvier 1927).
- <sup>60</sup> B14 [D917] (lettres adressées par Henry-Noel Chauvin, K.C., à *Émile Gobet Ltée*, 29 janvier et 12 février 1927).
- <sup>61</sup> « La *United Amusement Corporation* inaugurera ce soir le Rosemont, son douzième théâtre montréalais. » *La Presse*, 9 avril 1927, p. 51.
- <sup>62</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par D. J. Crighton à *United Amusement*, le 7 avril 1927).
- <sup>63</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par L. E. Beaulieu, avocat de É. Gobet, à *United Amusement*, 27 avril 1927).
- <sup>64</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par L. E. Beaulieu, avocat de É. Gobet à *United Amusement*, 27 avril 1927).
- <sup>65</sup> FCI, B14 [D917] (lettre adressée par Henry-Noel Chauvin, K.C., à L. E. Beaulieu, 4 mai 1927).
- <sup>66</sup> FCI, B14 [D918] (lettre adressée par Émile Gobet à *United Amusement*, 4 mai 1927).
- <sup>67</sup> FCI, B14 [D918] (lettre adressée par E. F. McMahon à *Émile Gobet Ltée*, 5 mai 1927).
- <sup>68</sup> *La Presse*, 23 août 1927, p. 19.
- <sup>69</sup> « New Theatre at Verdun. » *Montreal Daily Star*, December 4, 1913, p. 27 ; « Many New Buildings Soon To Be Built. » *Montreal Daily Star*, December 20, 1913, p. 29.
- <sup>70</sup> FCI, B11 D300. (lettre adressée par F. B. Chauvin à W. Lester, 16 avril 1957).
- <sup>71</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 22 avril 1925).
- <sup>72</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 19 et 30 novembre 1925, 26 janvier 1926).
- <sup>73</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 24 février, 26 mars et 28 avril 1926).
- <sup>74</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration 27 juin, 20 juillet et 8 août 1927).
- <sup>75</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 mai 1926).
- <sup>76</sup> FCI, B13 D369 (entente entre *Famous Players Canadian* et *United Amusement*, 14 novembre 1927).
- <sup>77</sup> FCI, B12 D455 (entente entre *Famous Players Canadian*, *Standard Amusement* et *United Amusement*, 1<sup>er</sup> novembre 1927).
- <sup>78</sup> FCI, B11 D300 (correspondance professionnelle adressée par W. Lester à F. B. Chauvin, 16 avril 1957). Dunning détient à ce moment 63 % des actions de la *Standard Amusement*. Les quatre salles alors contrôlées par

cette compagnie sont : le Park Theatre (alors fermé en tant que théâtre), le Century Theatre, le Peron Hall de Ville Émard (alors loué à une compagnie de télévision) et le Fifth Avenue Theatre de Verdun.

<sup>79</sup> White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931, p. 22.

<sup>80</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 20 juillet, 8 août, 7 et 23 septembre 1927). Les lettres patentes supplémentaires sont enregistrées le 2 décembre 1927. « *United Amusement Co Are Offering Bonds.* » *CMPD*, Vol. 19, no. 22, September 1st, 1927, p. 13.

<sup>81</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 20 juillet 1927).

<sup>82</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 8 août 1927).

<sup>83</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).

<sup>84</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 20 janvier et 13 avril 1928).

<sup>85</sup> Programme d'ouverture du Granada de Sherbrooke, reproduit dans : Serge Malouin et Antoine Sirois.

*Sherbrooke ville de cinéma-s, 1896-2002*. Sherbrooke : Productions G.G.C. ltée, 2002, p. 83. FCI, B8 D232 (procès-verbal des rencontres du conseil d'administration des 13 et 24 avril 1928).

<sup>86</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 1<sup>er</sup> août 1928).

<sup>87</sup> Malouin et Sirois, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>88</sup> *CMPD*, Vol. 20, no. 46, March 16, 1929, p. 11.

<sup>89</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 25 février 1929).

<sup>90</sup> Malouin et Sirois, *op. cit.*, pp. 90-92.

<sup>91</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 13 et 24 avril 1928).

<sup>92</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration du 1<sup>er</sup> février 1929) ; B7 D143 (« Memorandum of Agreement between Benjamin Isaacs and *United Amusement Corp., Ltd.* », p. 1).

<sup>93</sup> FCI, B8 D232 (procès-verbal d'une rencontre du comité exécutif de la *United Amusement Corp., Ltd.*, 1<sup>er</sup> février 1929).

<sup>94</sup> « La *United Amusement* inaugure brillamment le "Séville", hier soir. » *La Presse*, 23 mars 1929, p. 71.

<sup>95</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 131 ; Dombowsky, *op. cit.*, p. 99.

<sup>96</sup> Contrairement à ce qu'écrit Lanken (*op. cit.*, p. 131), le Seville ne présente pas au moment de son ouverture de films sonores ou parlants. Néanmoins, selon le *Montreal Daily Star* : « Facilities have also been provided for the installation of sound picture mechanism if desired.. » (March 22, 1929, p. 8)

<sup>97</sup> S. M. P. « *United Amusement* to Open Their Fourteenth Local Theatre Tonight. » *Montreal Daily Star*, March 22, 1929, p. 8.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of the Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, p. 221.

<sup>100</sup> *CMPD*, Vol. 20, no. 46, March 16, 1929.

<sup>101</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 103. Notons par ailleurs que le cinéma parlant n'était pas à strictement parler une nouveauté à Montréal en 1928. Voir à ce sujet : André Gaudreault et Jean-Pierre Sirois-Trahan. « La bataille du parlant, rue Ste-Catherine, vingt ans avant *The Jazz Singer*. » *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*. Québec : Nuit Blanche, pp. 147-154.

<sup>102</sup> « Strand Montreal Remains Silent Business Good. » *CMPD*, Vol. 20, no. 44, March 2, 1929, p. 5.

<sup>103</sup> *CMPD*, Vol. 20, no. 49, April 6, 1929, p. 13.

<sup>104</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 20 août 1929). Voir aussi : « Le Régent sera le théâtre poursuivi pour la cause-type. » *La Presse*, 3 mai 1928, p. 3. « La loi du dimanche s'applique-t-elle aux vues animées ? » *La Presse*, 19 novembre 1928, p. 11. « Les représentations dans les cinémas ne sont pas interdites le dimanche. » *La Presse*, 28 novembre 1928, p. 15.

<sup>105</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 49, April 5, 1930, p. 9.

<sup>106</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 8, June 22, 1929, p. 13.

<sup>107</sup> FCI, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 24 avril 1929).

<sup>108</sup> [http://www.bellsystemmemorial.com/northern\\_electric\\_history.html](http://www.bellsystemmemorial.com/northern_electric_history.html) : « Northern Electric - A Brief History. »

<sup>109</sup> Gomery, *op. cit.*, pp. 221-224. Voir aussi : « Northern Electric: Talking Pictures For Your Theatre [publicité]. » *CMPD*, Vol. 20, no. 49, April 6, 1929, p. 3.

<sup>110</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 7, June 15, 1929, p. 17.

<sup>111</sup> « List of Sound Theatres in Canada. » *CMPD*, Vol. 21, no. 16, August 17, 1929, p. 10.

<sup>112</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 82.

<sup>113</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 19, September 7, 1929, p. 12.

- <sup>114</sup> À l'exception du Mont-Royal, qui ne se départira de son système DeForest qu'en septembre 1932. *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 17 septembre 1930 et 1<sup>er</sup> septembre 1932). Voir aussi : « The List Is Growing Every Week [publicité *Northern Electric*]. » *CMPD*, Vol. 21, no. 36, January 4, 1930, p. 3 ; *La Presse*, 11 octobre 1930, p. 65. Sur la conversion du Amherst au parlant : *CMPD*, Vol. 21, no. 36, March 1<sup>st</sup>, 1930, p. 7.
- <sup>115</sup> Gomery, *op. cit.*, p. 223.
- <sup>116</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 4 juin 1929).
- <sup>117</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 30, November 23, 1929, p. 8.
- <sup>118</sup> *FCI*, B9 D307 (« *Fourth Annual Report for the Year Ended 31st August 1928 ; Fifth Annual Report for the Year Ended 31st August 1929* »).
- <sup>119</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 4 juin 1929).
- <sup>120</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 9 juillet 1929).
- <sup>121</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 24 avril, 4 juin, 14 juin et 20 août 1929).
- <sup>122</sup> *FCI*, B1 D43 (entente signé le 18 septembre 1929 par *Empress Amusement Co. Ltd*, William et Adolph Goldwater, et *United Amusement Co. Ltd*).
- <sup>123</sup> *FCI*, B1 D43 (« Memorandum of understanding by Mr. Isaac Rosenbloom regarding proposed arrangements to be made with *United Amusement Co.* in connection with Lachine Theatre. »)
- <sup>124</sup> « Flashbacks. » *Canadian Film Weekly*, March 15, 1944, p. 11. Selon cet article, Leon Schlesinger aurait géré le Royal Alexandra en compagnie de ses frères Gus et Mayer.
- <sup>125</sup> *FCI*, B5 D135 (« Memorandum of Agreement between *Lachine Amusements Limited* and *United Amusement Corporation Limited* », Montréal, 1<sup>er</sup> octobre 1936).
- <sup>126</sup> *United Amusement* et *Empress Amusement* créent en décembre 1936 *Lakeshore Theatres Limited*, une nouvelle compagnie détenue à parts égales par eux et chargée de l'administration de l'Empress. *FCI*, B1 D44 (« Memorandum of Agreement between *Empress Amusement Co. Ltd*, William et Adolph Goldwater, *United Amusement Co. Ltd* », 8 décembre 1936).
- <sup>127</sup> *FCI*, B14 D407 (projet d'entente entre *Lachine Amusements Limited*, *United Amusement Limited* and *Lakeshore Theatres Limited*, vers 1952).
- <sup>128</sup> « Ce soir, ouverture du théâtre Rivoli, le plus beau de la ville. » *La Presse*, samedi 18 décembre 1926, p. 49.
- <sup>129</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 26 janvier 1927).
- <sup>130</sup> *Julius Cahn-Gus Hill Theatrical Guide and Moving Picture Directory*, Season 1921, p. 66A. *Wid's Year Book*, 1920-1921, p. 193. *Film Year Book*, 1926, p. 602. « Several New Theatres Opened in Montreal. » *CMPD*, Vol. 15, no. 26, October 27, 1923, p. 15.
- <sup>131</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 1<sup>er</sup> août 1928).
- <sup>132</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 24 avril 1929). L'entente est enregistrée le 15 mai 1929 (voir B8 D233, procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 29 janvier 1931).
- <sup>133</sup> « La *United Amusement* ouvrait hier le plus vaste de ses cinémas. » *La Presse*, 29 mars, 1930, p. 65.
- <sup>134</sup> « Ouverture d'un nouveau 'theatre *United*.' [publicité]. » *La Presse*, 29 mars 1930, p. 66.
- <sup>135</sup> « La *United Amusement* ouvrait hier le plus vaste de ses cinémas. », *op. cit.*
- <sup>136</sup> *Ibid.*
- <sup>137</sup> « Granada Theatre With Capacity of 2,000 to Be Opened This Evening. » *Montreal Daily Star*, March 28, 1930, p. 14.
- <sup>138</sup> Lanken, *op. cit.*, p. 146.
- <sup>139</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration).
- <sup>140</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 7 avril, 16 mai 1930 et 29 janvier 1931).
- <sup>141</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 29 janvier, 25 février, 25 mars et 26 juin 1931).
- <sup>142</sup> Lettres patentes émises le 5 novembre 1931. *FCI*, B1 D51 (liste des compagnies affiliées à *United Amusement*, 1963.)
- <sup>143</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 2 et 26 mai, 21 novembre 1932).
- <sup>144</sup> *FCI*, B8 D234 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 30 juin 1936).
- <sup>145</sup> *Ibid.*
- <sup>146</sup> *Ibid.*



- <sup>147</sup> *FCI*, B8 D234 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 6 décembre 1937).
- <sup>148</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 29 janvier 1931). Les Lazanis optent pour le système *Cinephone* pour les Lord Nelson et Napoleon Palace. (« List of 'Sound' Theatres in Canada. » *CMPD*, Vol. 21, no. 16, August 17, 1929, p. 10.)
- <sup>149</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 8 janvier 1931).
- <sup>150</sup> Lanken, *op. cit.*, pp. 124-129.
- <sup>151</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 20 juillet 1927).
- <sup>152</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 8 août 1927).
- <sup>153</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 7 septembre 1927).
- <sup>154</sup> *United Amusement* débourse au total 55 400 \$ pour l'achat de ces propriétés. *FCI*, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 13 et 28 novembre 1928, 7 décembre 1928).
- <sup>155</sup> La compagnie *Brenner-Norris* touchera 162 000 \$ pour ses travaux, D. J. Crighton 6 000 \$ pour son travail d'architecte et de superviseur des travaux. *FCI*, B8 D232 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 9 juillet, 24 octobre 1929). Voir aussi : « Nouveau cinéma pour Montréal. » *La Presse*, 15 juin 1929, p.69.
- <sup>156</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 16, August 17, 1929, p. 9.
- <sup>157</sup> « *United Amusement* Co to Open New Monkland Theatre This Evening », « Program for Opening of Monkland Theatre Tonight Is Announced », [publicités *United Amusement* et *Northern Electric*]. *Montreal Daily Star*, March 7, 1930, p. 16 ; « Le Cinéma Monkland est ouvert au public. » *La Presse*, 8 mars 1930, p. 57.
- <sup>158</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 25 juillet 1930).
- <sup>159</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 24 février 1926).
- <sup>160</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 20 janvier 1928 ; « Fourth Annual Meeting of Shareholders », 29 novembre 1928). Godin détient en novembre 1928 789 actions *United Amusement*.
- <sup>161</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 19 novembre 1929).
- <sup>162</sup> Pendakur, *op. cit.*, p. 60, 88.
- <sup>163</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal, « Sixth Annual Meeting of Shareholders », 29 novembre 1930).
- <sup>164</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbal, « Fifth Annual Meeting of Shareholders », 28 novembre 1929).
- <sup>165</sup> Moore, Paul S. « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon : Producing National Competition in Film Exhibition. » *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 2, automne 2003, p. 28.
- <sup>166</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 20 juillet 1927).
- <sup>167</sup> *FCI*, B8 D232 (procès-verbal de la réunion du conseil d'administration du 1<sup>er</sup> août 1928).
- <sup>168</sup> [Anon.] *FCI*, B8 D222 (correspondance adressée à George Ganetakos, 6 juillet 1936).
- <sup>169</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 51, April 19, 1930, p. 7.
- <sup>170</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 43, February 21, 1931, p. 9. Les modalités de l'entente survenue entre Nathanson et *Famous Players Canadian* ne sont pas connues.
- <sup>171</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 52, April 26, 1930, p. 21.
- <sup>172</sup> *CMPD*, Vol. 22, no. 6, June 7, 1930, p. 9.
- <sup>173</sup> *CMPD*, Vol. 22, no. 7, June 14, 1930, p. 9.
- <sup>174</sup> *CMPD*, Vol. 22, no. 18, August 30, 1930, p. 13.
- <sup>175</sup> White, *op. cit.*, p. 230.
- <sup>176</sup> *FCI*, [Chauvin, Henry-Noël] Rapport manuscrit adressé à George Ganetakos, 22 novembre 1933.
- <sup>177</sup> *FCI*, B11 D246 (copie non-signée de l'entente du 1<sup>er</sup> mars 1948).
- <sup>178</sup> *FCI*, B12 D455 (entente du 1<sup>er</sup> juillet 1959 entre les actionnaires montréalais de *United Amusement*, les « voting trustees » et *Famous Players Canadian*).

## Conclusion

La position occupée par la *United Amusement Corporation, Limited* au terme de la période couverte par ce mémoire est pour le moins paradoxale. D'une part, la compagnie gérée par George Ganetakos se trouve incluse parmi les huit réseaux de salles canadiens reconnus coupables en 1931 par le commissaire White d'avoir participé à la formation – et profité de l'opération – du monopole de la *Famous Players Canadian Corporation, Limited*<sup>1</sup>. On ne peut à cet égard nier que l'affiliation de la *United Amusement* à la *Famous Players Canadian* lui concède un vaste avantage sur les exploitants indépendants, la collaboration amorcée entre Nathan L. Nathanson et Ganetakos ayant notamment facilité entre 1924 et 1930 la prise de contrôle par la *United Amusement* de plusieurs salles indépendantes montréalaises.

Or, cette collaboration n'empêche surtout pas la *United Amusement* de se retrouver elle-même dans la ligne de mire de *Famous Players Canadian*. En effet, non contente de rediriger vers elle une part toujours croissante des profits de l'entreprise montréalaise, la compagnie de Toronto tente ouvertement au printemps de 1930 de prendre le contrôle de la chaîne de Ganetakos. Si la *United Amusement* persiste à être gérée à partir de Montréal, c'est donc bien malgré *Famous Players Canadian*. Ces tensions forcent les actionnaires et dirigeants montréalais de la *United Amusement* à s'organiser et à adopter certaines mesures visant à maintenir le contrôle de l'entreprise au niveau local. La plus importante de ces mesures est la création par les actionnaires montréalais d'un *voting trust* ; celui-ci leur assurera le contrôle de la compagnie jusqu'en 1959.

Le maintien du contrôle local de l'entreprise au cours de son premier demi-siècle d'histoire permet à ses dirigeants de la doter d'une identité adaptée aux particularités du marché montréalais. Pleinement établie au tournant des années trente, cette identité repose

en premier lieu sur le type d'établissement développé par la compagnie grâce à son association à un petit groupe d'entreprises, d'artisans et de professionnels montréalais : les *Brenner-Norris*, Briffa, De Giorgio et Crighton. En développant un type de palace de quartier lui étant, dans ses manifestations particulières, spécifique, le réseau géré par George Ganetakos se positionne à Montréal entre 1910 et 1930 à l'avant-garde du mouvement visant à la fois à relever l'image de l'industrie cinématographique et à maintenir l'aspect populaire du divertissement proposé.

D'autre part, l'identité de la *United Amusement* se trouve tout autant définie par les types de programmes présentés dans les cinémas de la chaîne. Sur ce plan, les salles de la compagnie se démarquent plus particulièrement à la fin des années vingt de par leur présentation de programmes doubles, changés deux ou trois fois par semaine. Maintenu lors du passage du parlant, cette pratique ne manque pas de susciter certains commentaires défavorables de la part de l'éditrice du *Canadian Moving Picture Digest* :

The *United Amusement* Theatres of Montreal are double featuring Talking Pictures it is reported to capacity business. Chicago houses are doing this stunt also. [...] The *United Amusement* of Montreal, before the advent of Talking Pictures, followed a policy of double feature bills to profit-making advantages, but it looks as if this is too much for the money; and two talking pictures, present a lot of "talk." <sup>2</sup>

Quoi qu'en pense Ray Lewis, le programme-double semble répondre aux besoins de la clientèle de quartier de la *United Amusement*. C'est que pour les clients de la chaîne, la variété de l'offre se retrouve d'abord et avant tout au sein de la programmation de la salle du quartier, plutôt que, comme cela pouvait être le cas au centre-ville, parmi les divers produits simultanément offerts par plusieurs salles concurrentes. Notons par ailleurs que la fréquentation des salles obscures représentait probablement pour cette clientèle, non pas une grande sortie, mais plus simplement une façon abordable de varier la routine et de passer un après-midi ou une soirée tranquille hors de chez-soi. Lewis semble donc surestimer les

attentes du public des salles de quartier lorsqu'elle avance que la préparation, semaine après semaine, de programmes doubles maintenant un délicat équilibre entre cohérence et variété représente un obstacle insurmontable<sup>3</sup>.

Cette identité développée par *United Amusement* et manifestée par la création d'un type d'établissement et de programme particulier acquiert à la fin de la période examinée sa signature. Les publicités et les salles de la *United Amusement* arborent en effet à partir de 1930 le nouveau logo de la compagnie, représentant une paire de *Grenadier Guards* (les gardes de Buckingham Palace, coiffés du caractéristique couvre-chef de fourrure d'ours) battant des tambours ornés de slogans<sup>4</sup>. [FIG. 29] La combinaison de ce symbole monarchique et du slogan inscrit sur le tambour du premier garde – « *A United Theatre : A Canadian Enterprise* » – illustre tant la confusion subsistant toujours à l'époque (un an avant le statut de Westminster) entre les patriotismes canadien et impérial, que la volonté de la direction de la compagnie de se dissocier en apparence de l'industrie américaine et de ses pratiques controversées. Le slogan ornant le second tambour, « *Better Shows, Popular Prices* », démontre quant à lui que la compagnie est bien consciente de la raison de son succès : la création d'un type d'établissement et d'une forme de spectacle à la fois démocratiques et respectables. La nouvelle signature de la *United Amusement* se retrouvera plus particulièrement en évidence dans les impressionnantes publicités pleine-page publiées par la compagnie à partir du printemps de 1930 dans l'édition du samedi de *La Presse*. [FIG. 30]

Au point de vue administratif, l'identité de la *United Amusement* se trouve également renforcée à la même époque par la construction du nouveau siège social de la compagnie<sup>5</sup>. Situé au 5887 de l'avenue Monkland, le nouvel édifice (dont les plans ont été signés par D. J. Crighton) est rapidement construit et inauguré au début de 1930<sup>6</sup>. [FIG. 31] *United Amusement* accompagne de cette façon les distributeurs montréalais dans leur migration vers

le quartier Notre-Dame-de-Grâce et l'avenue Monkland, dès lors connue sous le sobriquet de « *exchanges row* ». L'industrie cinématographique avait auparavant été centralisée à Montréal au sein de l'édifice Albee, situé au 12 rue Mayor (derrière le cinéma Impérial), dans lequel la plupart des distributeurs (ainsi que la *United Amusement*) avaient leurs bureaux.

#### *United Amusement Corporation, Limited* après 1930 : survol

Je crois avoir démontré que le principal facteur ayant permis à *United Amusement* de se fabriquer une identité adaptée aux particularités du contexte montréalais fut le contrôle détenu jusqu'en 1959 sur la compagnie par ses dirigeants montréalais. Il importe donc de souligner, parmi les diverses causes du succès de l'entreprise, la remarquable stabilité du groupe de dirigeants, d'actionnaires et d'employés montréalais associés à la *United Amusement* au fil des ans. Notons, d'emblée, que les rapports entretenus entre les divers individus composant ce groupe étaient fort différents de ceux opposant les actionnaires montréalais et torontois de la compagnie. En effet, si les relations entre les groupes de Montréal et de Toronto furent marqués dès la création de la compagnie en 1924 par diverses tensions, aucun des nombreux documents consultés dans le cadre de cette recherche ne révéla la moindre querelle interne, le moindre schisme, entre les membres montréalais de la direction.

L'association amorcée en 1910 par le président Ernest A. Cousins et le directeur-général George Ganetakos perdure de cette façon pendant tout près de quarante-cinq années, pour n'être interrompue que par la mort de Ganetakos, à l'âge de 77 ans, le 9 juin 1955 dans un accident de voiture<sup>7</sup>. La succession de Ganetakos à la tête de l'entreprise sera assurée par un trio composé de son fils, John G. Ganetakos (président), de son gendre, William Harold Giles (vice-président), de même que de William G. Lester (vice-président et directeur-général)<sup>8</sup>. Cette équipe restera en place jusqu'à la mort de John G., en mars 1959<sup>9</sup>.

Cousins, qui avait cédé en 1947 le poste de président de la compagnie à George Ganetakos pour assumer celui de président du conseil d'administration<sup>10</sup>, se retire quant à lui définitivement de la compagnie en novembre 1959 – quelques mois à peine après la prise de contrôle de *United Amusement* par *Famous Players Canadian*. Il est alors âgé de 94 ans<sup>11</sup>.

Entre la fin de période couverte par ce mémoire et la disparition de George Ganetakos en 1955, le principal événement à avoir marqué la direction de *United Amusement* avait été la mort, le 30 décembre 1932, du vice-président Isidore Crépeau, des suites d'une chute de la fenêtre de son bureau du septième étage de l'édifice de la Banque de Toronto, rue St-James. Une chute accidentelle, selon le *Montreal Daily Star* :

Mr, Crépeau, police say, was leaning out of his window waving a little flag at his chauffeur, his usual procedure every evening, when he lost his balance and fell to the street, fracturing his skull and dying almost immediately.  
A few minutes before, Mr. Crépeau had told his stenographer, Miss Florence Demers, to get a package of nails in order that the boards on the window might be nailed up as they were loose. It was after Miss Demers left to perform this errand that the fatality occurred<sup>12</sup>.

Serait-il de mauvais goût de rappeler qu'Isidore Crépeau ne fut pas le seul homme d'affaires actif dans le domaine des assurances à subir ce genre d'accident au début des années trente ?

Deux individus se partagent la vice-présidence de *United Amusement* suite à ce tragique événement : D. Allen Murray, associé à l'entreprise dès sa création en 1910, et P. G.

Demetre, ancien propriétaire d'un réseau des salles absorbé par Ganetakos 1921 et important actionnaire de la compagnie<sup>13</sup>. Murray et Demetre occuperont conjointement ce poste jusqu'au décès du second en 1945<sup>14</sup>. Murray décèdera pour sa part en 1949<sup>15</sup>.

Même si l'entreprise fondée en 1910 par George Ganetakos se retrouve dotée au terme de la période couverte par ce mémoire d'une identité solidement établie, d'une direction stable et d'un parc d'établissements appelé à demeurer le noyau de son réseau pour les vingt-

cinq années suivantes, la période s'étirant de 1930 à la prise de contrôle de *United Amusement* par *Famous Players Canadian* en 1959 n'en sera pas moins marquée par un certain nombre d'événements et de situations changeantes. 1931 voit ainsi la dépression économique rattraper la *United Amusement*. Après avoir connu une année record (296 452 \$ de profits nets) entre septembre 1929 et août 1930 – douze mois marqués par l'ouverture du Monkland et du Granada de Maisonneuve, de même que par les débuts du parlant dans la plupart des salles *United Amusement* – la compagnie voit en effet ses profits fondre rapidement. Le creux de la vague est atteint au cours de l'année 1934, au terme de laquelle la *United Amusement* ne déclare qu'un maigre 37 961 \$ de profits (voir Annexe A). Il s'agit-là, malgré tout, d'une enviable performance : bien d'autres chaînes de salles de cinéma durent, afin de pouvoir traverser cette période difficile, se délester de plusieurs de leurs établissements et réorganiser leurs activités<sup>16</sup>. La relative bonne fortune de la *United Amusement* au cours des années de crise peut vraisemblablement être attribuée aux mesures d'austérité adoptées par la direction de l'entreprise (réduction de la masse salariale et gel des plans d'expansion), de même qu'à son faible endettement – conséquence des stratégies plutôt conservatrices adoptées au cours du boom des années vingt.

La situation se trouve suffisamment redressée en 1936 pour que *United Amusement* relance ses plans d'expansion. Au cours des années précédant la seconde guerre mondiale, la compagnie ajoute ainsi à son réseau l'Astor (St-Lambert, 1936), le Snowdon (Notre-Dame-de-Grâce, 1937), le Savoy (Verdun, 1938), de même que le York (Ste-Catherine Ouest, 1938)<sup>17</sup>. *United Amusement* prend de surcroît à la même époque le contrôle de sa principale compétitrice, la chaîne *Confederation Amusements, Limited*, par une entente signée le 30 novembre 1937. Gérée par des membres des familles Tabah et Lawand (que *United Amusement* avait déjà tenté, avec le projet *National Theatres, Limited*, de mettre hors d'état de

nuire en 1926<sup>18</sup>), la *Confederation Amusements* se trouve à ce moment constituée d'un groupe de salles comptant les théâtres Dominion, Cartier et Maisonneuve, de même que trois des établissements cinématographiques les plus modernes<sup>19</sup> et les plus luxueux de l'île de Montréal : l'Empress de Notre-Dame-de-Grâce, l'Outremont et le Château. Ce groupe de salle continuera néanmoins à être exploité sous la bannière *Confederation Amusements* pendant plusieurs années, l'identité de la chaîne étant maintenue par l'entente de 1937. Remarquons au passage que bien des recherches resteraient à faire sur *Confederation Amusements*. Personne n'a encore pu expliquer, par exemple, comment, après avoir vivoté pendant une vingtaine d'années au sein de l'industrie cinématographique montréalaise – et surtout après avoir été associés à la tragédie du Laurier Palace – les Lawand purent être en mesure de se lancer dans un aussi prestigieux programme de construction.

Les années de guerre voient par la suite la fréquentation des salles *United Amusement* croître rapidement. Ce progrès ne se reflète cependant pas dans les profits nets de la compagnie, qui demeurent stables – et bien en-deçà des niveaux atteints à la fin des années vingt. Cette situation s'explique pour l'essentiel par le rationnement des matériaux, qui empêche la compagnie de répondre à l'augmentation de la demande par la construction de nouvelles salles, de même que par les niveaux de taxation exceptionnellement élevés imposés par les trois niveaux de gouvernement à l'industrie de l'exploitation cinématographique<sup>20</sup>.

Les exploitants commerciaux québécois doivent de plus faire face à la même époque à la nouvelle concurrence des circuits parallèles de projections 16 mm. Cette compétition est, pour plusieurs raisons, jugée hautement déloyale par l'industrie<sup>21</sup>. C'est que, dans un premier temps, les projections de ces circuits parallèles se tiennent dans des lieux (écoles, salles paroissiales, sous-sols d'églises, etc.) n'étant pas assujettis aux mêmes normes de sécurité que les salles commerciales<sup>22</sup>. C'est ensuite que les programmes présentés par ces circuits



parallèles s'adressent d'abord et avant tout aux mineurs – un comble, si l'on se souvient que plusieurs des groupes religieux organisant ces projections avaient, quelques années à peine auparavant, milité pour l'adoption de la nouvelle réglementation interdisant l'accès aux salles commerciales aux moins de seize ans. Sans compter que, selon les exploitants commerciaux, la plupart des films présentés par ces circuits parallèles ne sont que des versions réduites (16 mm) – et par conséquent non approuvées par le bureau de la censure – des productions offertes par les distributeurs alimentant les circuits commerciaux. En somme, personne dans l'industrie n'est dupe des belles paroles des organisateurs de ces réseaux parallèles qui, en dépit des très intéressants profits générés par leurs activités<sup>23</sup>, ne prétendent agir que pour l'élévation de la jeunesse canadienne-française.

La continuation de la situation relative aux circuits parallèles n'empêche cependant pas les affaires de la *United Amusement* de prospérer pendant les années d'après-guerre, les profits annuels nets de la compagnie passant de 140 163 \$ en 1945 à 827 512 \$ en 1952. La chaîne se dote de plusieurs nouvelles salles au cours de cette période : suivant toujours le développement de la périphérie montréalaise, la *United Amusement* acquiert ou fait construire le cinéma Ahuntsic, le Avenue Theatre (Westmount), les cinémas Normandie et Lucerne (St-Laurent), le cinéma Van Horne (Côte-des-Neiges) et le Kent Theatre (Notre-Dame-de-Grâce). L'année 1946 voit également la *United Amusement* se lancer à la conquête de la ville de Québec. La compagnie prend ainsi le contrôle des théâtres Empire et Cartier, en plus d'amorcer la construction du cinéma Laird de Limoilou.

Outre ces multiples additions au groupe de salles gérées par *United Amusement*, un second facteur explique la forte croissance des profits de la compagnie au cours de ce second âge d'or : la réintroduction des comptoirs de vente de friandises et de breuvages dans les salles de la chaîne. Rappelons que le virage vers une forme respectable de spectacle

cinématographique amorcé au début des années dix avait exigé que l'on abandonne le commerce de friandises dans les établissements de la chaîne dirigée par Ganetakos et Cousins – et cela même si, à son origine, l'entreprise cinématographique de ces derniers n'était que la simple annexe d'un comptoir de crème glacée de la rue Ste-Catherine<sup>24</sup>. Il était en effet impensable en 1912 de regarder Sarah Bernhardt dans *La Tosca* (dont, rappelons-le, une adaptation cinématographique fut présentée lors de l'inauguration du Strand) un cornet de crème glacée à la main. Une fois sa respectabilité acquise, le cinéma put toutefois cesser de singer les formes de spectacles « nobles » et permettre le développement de nouveaux modes de réception moins empressés de pompe et de révérence.

La prospérité inégalée des années d'après-guerre se trouve toutefois brusquement interrompue au début des années cinquante par les effets combinés du *baby boom*, de l'exode vers les nouvelles banlieues<sup>25</sup> situées hors de l'île de Montréal et, par-dessus tout, de l'arrivée de la télévision. Les chiffres sont on ne peut plus éloquents quant à l'influence de cette dernière. L'année suivant l'entrée en ondes de *Radio-Canada* à Montréal le 6 septembre 1952 se trouve en effet marquée par une diminution des profits nets de l'ordre de 48 % pour la *United Amusement*<sup>26</sup>. La compagnie répond à cette situation par une hausse des prix d'admission, de même que par l'amélioration de ses salles. Elle entreprend notamment l'installation des équipements permettant la présentation des nouvelles super-productions hollywoodiennes devant contrer la nouvelle concurrence de la télévision : systèmes de projection panoramique et de reproduction du son stéréophonique.

Il apparaît malgré tout de plus en plus évident à la fin des années cinquante que l'ère du palace de quartier et du modèle de distribution basé sur la présentation successive des films en *first run* dans les centre-villes et en *second run* dans les quartiers périphériques tire à sa fin. *United Amusement* commence par conséquent à retrancher certaines salles de son réseau

en 1956<sup>27</sup>. Les nouvelles salles construites à partir du début des années soixante se démarqueront radicalement du type d'établissement développé à Montréal sous la direction de George Ganetakos – et cela tant par leur concept (multiplexe), que par leurs localisations (pour la plupart, à l'intérieur de centres commerciaux situés dans les nouvelles banlieues).

Ce n'est pas donc seulement le second âge d'or de l'exploitation cinématographique qui se trouve à connaître une fin abrupte au milieu des années cinquante ; c'est plus généralement la période institutionnelle classique de l'histoire de l'industrie cinématographique se trouve à avoir eu cours.

La concordance de cette transformation fondamentale de l'industrie et de la dissolution du groupe ayant dirigé pendant près de quarante ans le réseau *United Amusement* pourrait bien expliquer la décision du groupe d'actionnaires montréalais de la compagnie de mettre un terme, le 1<sup>er</sup> juillet 1959, à plusieurs décennies de pressions et de manœuvres, en procédant à la signature de l'entente cédant le contrôle de la *United Amusement* à la *Famous Players Canadian*. Le groupe montréalais acquiesçant à la dissolution du *voting trust* est à ce moment composé de George Destounis (futur président de *Famous Players Canadian*), William G. Lester, William H. Giles, A. Marie Giles (née Ganetakos), George Grivakes, ainsi que de la succession John G. Ganetakos<sup>28</sup>. Désireuse de simplifier ses activités à Montréal, *Famous Players Canadian* entreprend par la même entente l'intégration à la *United Amusement* du réseau de la *Consolidated Theatres Limited* – laquelle gérait depuis les années vingt les diverses salles du centre-ville montréalais contrôlées par la *Famous Players Canadian*.

Cela dit, si l'entente de juillet 1959 marque la fin d'une époque en ce qui a trait à l'exploitation cinématographique à Montréal, elle ne marque cependant pas, à strictement parler, la fin de l'entreprise fondée en 1910 par George Ganetakos et ses associés. En effet, après avoir été rebaptisée *United Theatres Ltd. / Cinémas Unis ltée* en 1970<sup>29</sup>, celle-ci devient

tout simplement en 1987 la division québécoise de *Famous Players*<sup>30</sup>. Quiconque est familier avec les « Starcité », « Paramount » et autres « Colossus » gérés en 2004 par cette dernière est par conséquent à même de saisir l'importance du contrôle local maintenu par Ganetakos, Cousins et Cie sur l'entreprise au cours de son premier demi-siècle d'histoire.

### Et maintenant quoi ?

Outre la seconde partie (1930-1959) de cette histoire administrative de la *United Amusement*, plusieurs problématiques liées tant à l'histoire de cette entreprise qu'à celle du cinéma à Montréal effleurées au cours des dernières pages mériteraient de faire l'objet de futures recherches. La programmation des cinémas *United Amusement*, plus particulièrement, gagnerait à être analysée plus en profondeur. Il serait par exemple intéressant d'étudier la programmation des diverses salles de la compagnie en fonction des quartiers où ces dernières étaient situées. Cette première analyse pourrait être complétée par l'étude de la diffusion du cinéma francophone (films français et canadiens-français, films doublés) par la *United Amusement*, de même que par celle de la compétition entre la chaîne de Ganetakos et les nouveaux réseaux de salles spécialisés dans la présentation de films en français – *France-Film* et *Odeon*<sup>31</sup> – faisant leur apparition au cours des années trente et quarante.

D'autres problématiques importantes dans l'histoire du spectacle cinématographique gagneraient également être étudiées à travers la programmation des salles *United Amusement* : la cohabitation des attractions scéniques et filmiques au sein des mêmes programmes (*United Amusement* présentant du vaudeville et des numéros musicaux dans ses établissements jusqu'au début des années trente), la consécration du long métrage comme attraction dominante (*feature*) au cours des années dix, l'équilibre établi entre les différentes catégories de films à l'intérieur des mêmes programmes, la provenance des films montrés, les formats

des spectacles (continuels, à heures fixes, programmes doubles), etc. Les journaux ayant systématiquement publié les programmes de l'ensemble des salles de cinéma de Montréal depuis le milieu des années dix, il serait on ne peut plus aisé de documenter l'évolution de ces diverses problématiques au plan local. Le discours publicitaire des exploitants pourrait de surcroît faire lui-même l'objet de recherches plus approfondies et ciblées.

L'aspect humain de l'histoire de l'exploitation cinématographique à Montréal gagnerait également à être documenté beaucoup plus sérieusement qu'il ne l'a été jusqu'à présent. Il paraît en effet évident que la recherche et/ou la collecte de témoignages d'anciens spectateurs ou d'individus ayant été impliqués dans l'industrie ne pourraient que faire ressortir de nouvelles facettes de cette histoire, auxquelles les divers documents administratifs et publicitaires privilégiés par ce mémoire ne pouvaient rendre justice. Ces nouvelles données ne pourraient par conséquent que permettre une meilleure compréhension de la dimension dialectique des rapports se développant entre les salles de cinéma et les communautés les soutenant.

Bref, ce ne sont heureusement pas les sujets de recherches qui manquent pour l'historien du cinéma à Montréal et au Québec.

- <sup>1</sup> White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931, p. 233.
- <sup>2</sup> *CMPD*, Vol. 21, no. 44, March 1<sup>st</sup>, 1930, p. 7.
- <sup>3</sup> Voir : « Nothing Up Their Sleeve. » *CMPD*, Vol. 19, no. 27, November 5, 1927, p. 5.
- <sup>4</sup> Notons que la garnison canadienne des *Grenadier Guards* a son quartier général à Montréal, au 4171 de l'avenue de l'Esplanade, à proximité des cinémas Belmont, Regent, Mount Royal et Rialto.
- <sup>5</sup> « *United Amusements [sic] New Home*. » *CMPD*, Vol. 22, no. 5, May 31, 1930.
- <sup>6</sup> *FCI*, B8 D233 (procès-verbaux des rencontres du conseil d'administration des 3 et 30 janvier, 7 avril, 17 septembre, 29 novembre 1930). Le coût de construction de l'édifice est de 61 500 \$. Un troisième étage sera ajouté à la bâtisse en 1950-1951 (*FCI*, B9 D309 : rapport annuel 1950).
- <sup>7</sup> « Leader of City's Greeks To Be Buried on Monday. » *Montreal Star*, June 10, 1955, p. 31.
- <sup>8</sup> *FCI*, B9 D310 (rapports annuels).
- <sup>9</sup> « John G. Ganetakos Passes In Florida. » *Canadian Film Weekly*, Vol. 24, no. 11, March 18, 1959, pp. 1, 3.
- <sup>10</sup> *FCI*, B9 D310 (rapports annuels).
- <sup>11</sup> *FCI*, B8 D238 (procès-verbal de la rencontre du conseil d'administration du 18 novembre 1959).
- <sup>12</sup> « Isidore Crépeau Plunges to Death. » *Montreal Daily Star*, December 31, 1932, p. 1.
- <sup>13</sup> *FCI*, B9 D307, D308, D309 (rapports annuels).
- <sup>14</sup> *FCI*, B8 D231 (« Record of Directors. »)
- <sup>15</sup> « D.A. Murray Rites Monday. » *Montreal Daily Star*, April 16, 1949, p. 18.
- <sup>16</sup> Rappelons que la *Paramount-Publix* se retrouve en fonction de syndic de faillite au début des années trente. Douglas Gomery. *Shared Pleasures: A History of the Movie Presentation in the United States*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992, p. 61.
- <sup>17</sup> *FCI*, B9 D308 (rapports annuels).
- <sup>18</sup> *FCI*, B3 D83 (entente entre Najeeb Lawand, Ameen Lawand, *Tabah Cousins Limited*, Fahed Tabah (vendeurs) et *United Amusement* (acheteur), 30 novembre 1937).
- <sup>19</sup> S'ils présentent une décoration chargée typique des palaces des années vingt, les théâtres Empress, Outremont et Château (tous construits entre 1927 et 1931), n'en sont pas moins les premiers établissements cinématographiques montréalais à manifester l'influence du courant art déco. Les premiers véritables cinémas de style moderne (*streamline*) n'apparaîtront cependant à Montréal qu'au cours de la seconde moitié des années trente.
- <sup>20</sup> Voir *FCI*, B11 D282 (« *A mended brief submitted to the President and members of the Board of Tax Revision of the Province of Quebec on behalf of the Quebec Allied Theatrical Industries, United Amusement Corporation Limited, Confederation Amusements Limited and Theatres Cartier Victoria Ltée, implementing the brief submitted May 5<sup>th</sup>, 1938.* »)
- <sup>21</sup> Voir, entre autres : *FCI*, B13, D340 (« *Minutes of a meeting of a special committee of Quebec Allied Theatrical Industries appointed to study the unfair competition made to legitimate and bona fide theatre owners and exhibitors by parish halls, school halls, college halls exhibitors who regularly organize moving picture shows, held on February 5 [1941].* »)
- <sup>22</sup> Rappelons que l'incendie du Laurier Palace n'avait pas été déclenché par un incident lié à l'utilisation de pellicule 35 mm inflammable, mais par la simple négligence d'un spectateur. La projection de films sur support 16 mm ininflammable était par conséquent loin d'éliminer tous les risques inhérents à la présentation de spectacles publics.
- <sup>23</sup> La lettre envoyée par le directeur général de l'*Action sociale catholique*, J. A. Chamberland, aux curés de paroisses le 11 juillet 1939 – et interceptée par les exploitants commerciaux – est on ne peut plus claire à ce sujet. *FCI*, B13 D340.
- <sup>24</sup> Là-dessus, voir Gomery, *op. cit.*, p. 79.
- <sup>25</sup> Sur l'impact de ces phénomènes sociaux sur l'industrie cinématographique, voir : Gomery, *op. cit.*, pp. 83-88.
- <sup>26</sup> *FCI*, B9 D310 (rapport annuel).
- <sup>27</sup> Les premières salles à être vendues sont le Plaza et le Corona. Inauguré en 1912, le Corona était alors la plus ancienne salle du réseau de la *United Amusement*. *FCI*, B9 D310 (rapport annuel).
- <sup>28</sup> *FCI*, B12 D455 (entente entre *United Amusement*, *the Montreal Interest*, *the Voting Trustees*, et *Famous Players Canadian*, 1<sup>er</sup> juillet 1959).
- <sup>29</sup> *Gazette officielle du Québec*, vol. 102, no 44, 31 octobre 1970, p. 6215.
- <sup>30</sup> « *Cinéma Unis* redevient *Famous Players*. » *Qui fait quoi*, 15 novembre 1987.

---

<sup>31</sup> Pour plus d'informations sur le réseau montréalais d'Odeon, voir : Paul S. Moore. « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon: Producing National Competition in Film Exhibition. » *Canadian Journal of Film Studies / Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 2, automne 2003, pp. 34-36.

## Bibliographie

### Fonds d'archives

Fonds *Cinéma Impérial*, Cinémathèque québécoise. Découvert dans les caves du cinéma Impérial de Montréal en 1995 lors de la donation de l'édifice par *Famous Players* à l'organisation du *Festival des films du monde*, ce fonds contient une partie des archives de la branche québécoise de *Famous Players*, ainsi que de plusieurs des compagnies absorbées au fil des ans par cette dernière – au premier rang desquelles figurent *Consolidated Theatres, Limited* et, bien entendu, *United Amusement*. Les types de documents contenus par ce fonds correspondent largement à ce que l'on pourrait s'attendre à retrouver au sein d'archives d'entreprises : correspondances professionnelles, procès-verbaux de rencontres de conseils d'administration, ententes, contrats, avis légaux, formulaires, rapports, bilans financiers, etc.

*Le Cinéma dans les journaux québécois, 1895-1915*. GRAFICS. Ce fonds a été constitué suite au dépouillement systématique des quotidiens montréalais suivants : *La Presse* (1895-1915), *La Patrie* (1895-1915) et *The Montreal Daily Star* (1894-1913).

Fonds *Aegidius Fautoux*, Archives municipales de Montréal.

*Will Hays Papers* (microfilm). Édité par Douglas Gomery. Frederick (Maryland) : University Publications of America, 1986.

### Ouvrages, articles, rapports de recherches, mémoires, dissertations

Acland, Charles R. « Haunted Places: Montréal's Rue Ste-Catherine and its Cinema Spaces. » *Screen*, Vol. 44, no. 2, Summer 2003, pp. 133-153.

Balaban, Carrie. *Continuous Performance: The Story of A. J. Balaban*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1942.

Barry, John F. et Epes W. Sargent. *Building Theatre Patronage: Management and Merchandising*. New York: Chalmers Publishing Company, 1927.

Bélanger, Léon-H. *Les Ouïretoscopes : Léo-Ernest Ouïmet et les débuts du cinéma québécois*. Montréal-Nord : VLB éditeur, 1978.

Bergeron, Mario. *Société québécoise, salles de cinéma au Québec et à Trois-Rivières : Quatre aspects*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, département d'études québécoises, décembre 1999.



- Betts, B. F. et R. W. Sexton. *American Theatres of Today*. New York: Architectural Book Publishing Co. Inc., 1927
- Bourassa, André-G. et Jean-Marc Larrue. *Les nuits de la "Main" : Cent ans de spectacles sur le boulevard Saint-Laurent*. Montréal : éditions VLB, 1993.
- Bowers, Q. David. *Nickelodeon Theatres and Their Music*. Vestal (N.Y.): Vestal Press, c.1986.
- Chimbos, Peter D. *The Canadian Odyssey: The Greek Experience in Canada*. Ottawa: McClelland and Stewart Ltd., in association with the Multiculturalism Directorate, Department of the Secretary of State and the Canadian Government Publishing Center, Supply and Services Canada, 1980.
- Doherty, Thomas. « This Is Where We Came In : The Audible Screen and the Voluble Audience of Early Cinema. » Publié dans : *American Movie Audiences: From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. Melvy Stokes et Richard Maltby (eds.) Londres: British Film Institute, 1999, pp. 143-163.
- Dombowsky, Philip. *Emmanuel Briffa Revisited*. Montréal : Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1995.
- Donahue, Suzanne Mary. *American Film Distribution: The Changing Marketplace*. Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1987.
- Gaudreault, André ; Germain Lacasse et Jean-Pierre Sirois-Trahan. *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma au Québec*. Montréal : Nuit blanche éditeur, 1996.
- Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of the Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Grieverson, Lee. « 'A Kind of Recreative School for the Whole Family': Making Cinema Respectable, 1907-09. » *Screen*, Vol. 42, no. 1, Spring 2001, pp. 64-76.
- Hark, Ina Rae (ed.) *Exhibition, the Film Reader*. New York/Londres: Routledge, 2002.
- Hébert, Pierre-François et Yvan Lamonde. *Le cinéma au Québec – Essai de statistique historique (1896 à nos jours)*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1981.
- Houle, Michel. *Rapport de recherches sur l'évolution du cinéma au Québec (1896-1967) remis à la direction générale du cinéma et de l'audio-visuel*. Montréal : 1978.
- Iardella, Albert B. (ed.). *Western Electric and the Bell System: A Survey of Service*. New York: Western Electric Company, Incorporated, 1964.
- Ioannou, Tina. *La Communauté grecque du Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1983. Collection « Identité et changements culturels » no 4.

- Irwin, Will. *The House that Shadows Built*. New York: Doubleday, Doran and Company, 1928.
- Jarvie, Ian. *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Jones, Janna. « Channeling Hollywood : Picture Palace Employees and Celebrity Culture. » *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 31, no. 3, Fall 2003.
- Jowett, Garth. *Film- The Democratic Art: A Social History of American Film*. Boston / Toronto: Little, Brown and Company, 1976.
- Kolomeir, Harriet T. *The Neighbourhood Movie House in Montreal 1925-1939: The Harmonious Whole*. Montréal : Mémoire de maîtrise présenté au département d'Histoire de l'art, Université Concordia, 1987.
- Koszarski, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. History of the American Cinema (Charles Harpole, General Editor), Volume 3. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.
- Lacasse, Germain et Serge Duigou. "L'Historiographe. Les débuts du spectacle cinématographique au Québec." *Les dossiers de la cinémathèque*, numéro 15. Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1985.
- Lacasse, Germain. *Histoire de scopes : Le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1988.
- , *Le bonimenteur de vues animées : Le cinéma muet entre tradition et modernité*. Québec : Éditions Nota bene, 2000.
- Lanken, Dane. *Montreal Movie Palaces: Great Theatres of the Golden Era 1884-1938*. Waterloo: Penumbra Press, 1993.
- Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1995.
- , *L'Église et le cinéma au Québec*. Mémoire présenté à la faculté des Études supérieures en vue de l'obtention de la maîtrise en es arts (Théologie-Études pastorales). Université de Montréal, mars 1977.
- Lewis, Howard T. *The Motion Picture Industry*. New York: D. Van Nostrand Company, 1933.
- Lindsay, John. *Palaces of the Night: Canada's Grand Theatres*. Toronto: Lynx Images, 1999.
- MacDonald, Florence. *For Greece A Tear: The Story of the Greek War Relief Fund of Canada*. Fredericton (NB): Brunswick Press, 1954.
- Malouin, Serge et Antoine Sirois. *Sherbrooke ville de cinéma-s, 1896-2002*. Sherbrooke : Productions G.G.C. ltée, 2002.

- Martineau, Jocelyne. *Les salles de cinéma construites avant 1940 sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal. Volume 1 (2 cahiers) : Analyse, synthèse et évaluation patrimoniale. Volume 2 (4 cahiers) : Fiches descriptives*. Ministère des Affaires culturelles du Québec, direction du patrimoine de Montréal, 1987/1988.
- . *Étude historique et architecturale des salles de cinéma construites avant 1940 sur le territoire de la Communauté urbaine de Montréal. Volume 1, cahiers 1 et 2*. Ministère des Affaires culturelles du Québec, direction du patrimoine de Montréal, 1987/1988.
- . *Cinéma et patrimoine à l'affiche*. Montréal : 1988.
- Mayer, Arthur. *Merely Colossal: The Story of the Movies from the Long Chase to the Chaise Longue*. New York: Simon and Schuster, 1953.
- Melnick, Ross. « Rethinking Rothafel: Roxy's Forgotten Legacy. » *The Moving Image*, Vol. 3, no. 2, Fall 2003, pp. 62-95.
- Meloy, Arthur S. *Theatres and Picture Houses : A practical treatise on the proper planning and construction of such buildigs and containing useful suggesstions, rules and data for the benefit of architects, prospective owners, etc*. New York: Achitects' Supply and Publishing Company, 1916.
- Moore, Paul S. « Nathan L. Nathanson Introduces Canadian Odeon: Producing National Competition in Film Exhibition. » *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 2, automne 2003, pp. 22-45.
- Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Portes, Jacques. « Hollywood et le Québec : Une autre version de la crise de 1926. » *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, no 7, printemps 1997, pp. 179-187.
- Putnam, Michael. *Silent Screens : The Decline and Transformation of the American Movie Theater*. Introduction par Robert Sklar. Baltimore / Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- Quinn, Michael Joseph. *Early Feature Distribution and the Development of the Motion Picture Industry: Famous Players and Paramount, 1912-1921*. Dissertation, University of Wisconsin-Madison, 1998.
- Robinson, David. *From Peep Show to Palace: The Birth of A merican Film*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Santo, Avi. « Film Chronicles in Montréal's *La Presse*, 1906-1908. » *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 12, no 1, printemps 2003, pp. 69-92.
- Seabury, William Marston. *The Public and the Motion Picture Industry*. New York: The MacMillan Company, 1926.

- Thompson, Kristin. *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*. Londres: British Film Institute, 1985.
- Valentine, Maggie. *The Show Starts on the Sidewalk: An Architectural History of the Movie Theatre*. New Haven / Londres: Yale University Press, 1994.
- Véronneau, Pierre. « Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I). » *Les dossiers de la Cinémathèque*, numéro 3. Montréal : Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1979.
- , « Cinéma de l'époque duplessiste (Histoire du cinéma au Québec II). » *Les dossiers de la Cinémathèque*, numéro 7. Montréal : Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma, 1979.
- Vlassis, George D. *The Greeks in Canada (Second Edition)*. Ottawa: 1953.
- Waller, Gregory A. (ed.) *Movietgoing in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Malden (Mass.) / Oxford: Blackwell Publishers, 2002.
- White, Peter. *Investigation Into an Alleged Combine in the Motion Picture Industry in Canada*. Rapport du commissaire du ministère du Travail du Canada, Ottawa, 30 avril 1931.
- Anon. *The Fundamental Principles of Balaban & Katz Theatre Management*. Chicago: Balaban & Katz Corporation, 1926.

### Périodiques

- Canadian Film Weekly* (Toronto)
- Canadian Moving Picture Digest* (Montréal et Toronto)
- The Montreal Daily Star* (Montréal)
- The Moving Picture World* (New York)
- Le Panorama* (Montréal, 1919-1920)
- La Patrie* (Montréal)
- La Presse* (Montréal)
- The Standard* (Montréal)

### Annuaux

*Julius Kahn-Gus Hill Theatrical Guide and Moving Picture Directory, Season 1921*

*Wid's Year Book*

*Film Year Book*

*The Canadian Film Weekly Year Book*

*Lowell's Montreal Directory*

### Pages Web

<http://www2.nlc-bnc.ca/gramophone/src/eckstein-e.htm> : « Willie Eckstein – Pianist, Composer (1888-1963) "The Boy Padereuski;" "Mr. Fingers" ».

<http://www.theatregranada.com/fr/histoire/> : Théâtre Granada (Sherbrooke) : historique.

[http://www.bellsystemmemorial.com/northern\\_electric\\_history.html](http://www.bellsystemmemorial.com/northern_electric_history.html) : « Northern Electric - A Brief History. »

## Annexe A

Profits annuels, *United Amusement Corporation, Limited*, 1924-1959

Année se terminant le :	Bénéfices d'exploitation (Revenus nets à partir de 1931)	Profits nets
31 août 1925	--	117 729 \$
31 août 1926	255 166 \$	172 601 \$
31 août 1927	362 843 \$	202 022 \$
31 août 1928	485 765 \$	250 351 \$
31 août 1929	543 126 \$	270 440 \$
31 août 1930	--	<b>296 452 \$</b>
31 août 1931	299 278 \$	205 854 \$
31 août 1932	247 355 \$	158 920 \$
31 décembre 1933 [16 mois]	[183 021 \$]	[74 675 \$]
31 décembre 1934	<b>114 760 \$</b>	<b>37 961 \$</b>
31 décembre 1935	144 067 \$	72 095 \$
31 décembre 1936	169 267 \$	101 134 \$
31 décembre 1937	163 019 \$	100 170 \$
31 décembre 1938	188 368 \$	106 404 \$
31 décembre 1939	---	94 640 \$
31 décembre 1940	---	93 788 \$
31 décembre 1941	---	120 763 \$
31 décembre 1942	---	123 126 \$
31 décembre 1943	---	187 136 \$
31 décembre 1944	--	154 796 \$
31 décembre 1945	--	140 163 \$
31 décembre 1946	---	254 899 \$
3 janvier 1948	---	262 511 \$
31 décembre 1949	---	386 187 \$
30 décembre 1950	---	391 125 \$
29 décembre 1951	---	786 173 \$
3 janvier 1953	---	<b>827 512 \$</b>
2 janvier 1954	---	433 023 \$
1 <sup>er</sup> janvier 1955	---	312 357 \$
31 décembre 1955	---	228 793 \$
29 décembre 1956	---	274 641 \$
28 décembre 1957	---	206 053 \$
3 janvier 1959	---	210 257 \$
2 janvier 1960	---	266 089 \$

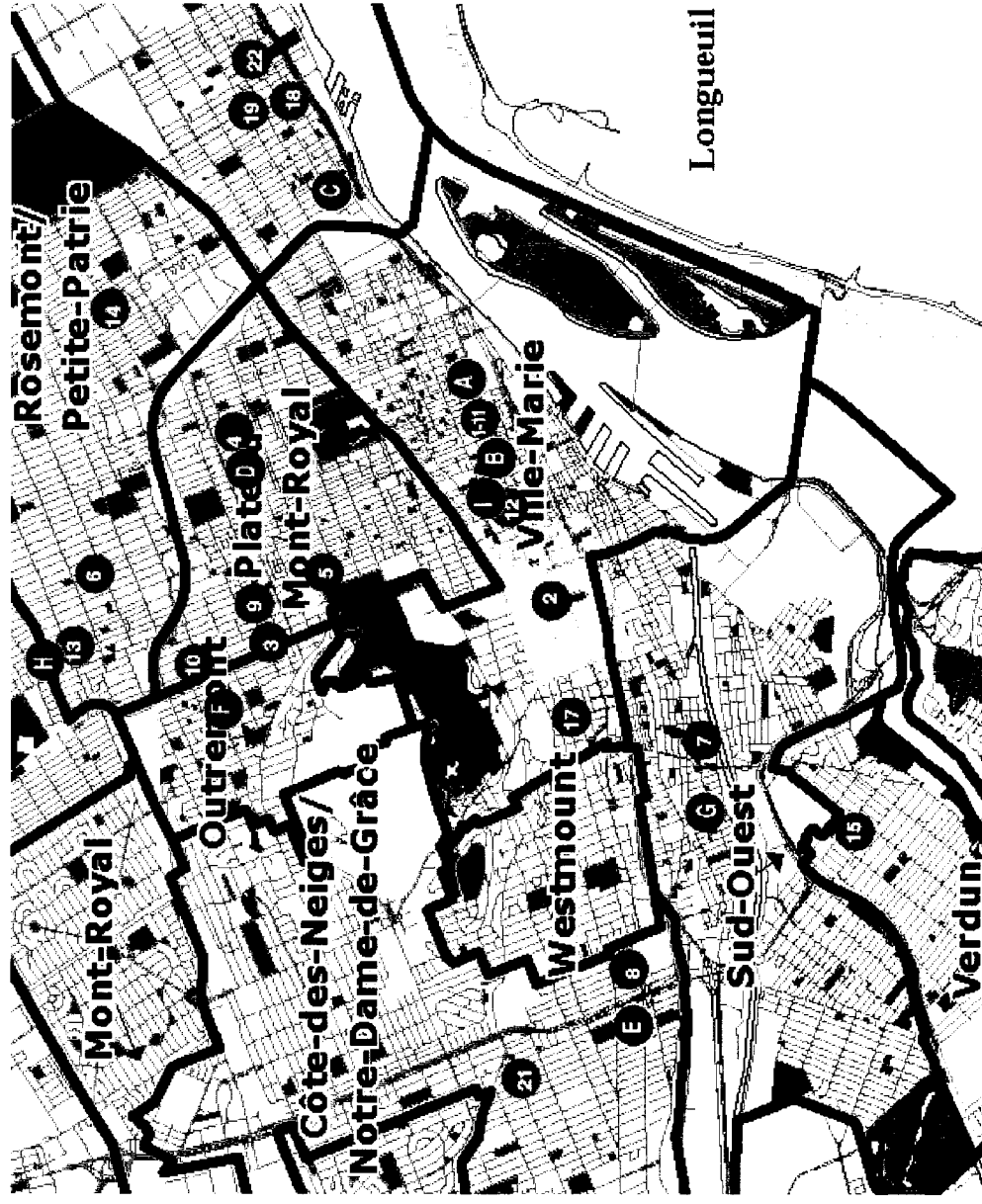
No	Nom Principal	Entrée	Sortie	Origine	Date de l'inauguration (si différente entrée)	Capacité	Autres informations (appellations, etc.)
1	<b>Moulin Rouge</b> (coin S.-E. Ste-Catherine Est / Amherst)	17 septembre 1910	30 avril 1924	Canadian Amusement Limited, puis Independent Amusement Limited		950	Démoli en 1925 pour faire place à l'édifice et au théâtre Amherst.
2	<b>Strand</b> (coin S.-O. Ste-Catherine Ouest / Mansfield)	7 décembre 1912		Independent Amusement Limited		791	Propriété de la famille McCombe jusqu'en 1942.
3	<b>Regent</b> (avenue Du Parc, à proximité du coin N.-E. de l'intersection Laurier)	4 mars 1916		Independent Amusement Limited, puis United Amusements Limited		1200	
4	<b>Papineau</b> (Papineau, à proximité du coin N.-E. de l'intersection Mont-Royal)	16 avril 1921		United Amusements Limited		1500	
5	<b>Belmont</b> (Mont-Royal Ouest, à proximité du coin S.-O. avec St-Laurent)	15 juin 1921		St. Lawrence Amusement Company	20 novembre 1920	1200	
6	<b>Plaza</b> (St-Hubert, à proximité du coin N.-E. de l'intersection Beaubien)	17 février 1922	juin 1956	Northern Amusements Limited			En cours de construction lorsque acquis le 14 juin 1921.
7	<b>Corona</b> (Notre-Dame Ouest, côté sud, entre Charlevoix et Vinet)	6 octobre 1923	décembre 1958	Duchess Amusement Co.	1912		Le Family avant réouverture de 1923.
8	<b>Allen Westmount</b> (coin S.-O. Sherbrooke Ouest / Grey)	acquisition : septembre 1923 gérance : 1er juin 1926		Allen	16 septembre 1918		09/1923 : hypothèque racheté. 12/1924 : "Owned but not operated." Intégré au réseau lors de la création du pool Amherst-Westmount le 1er juin 1926.

9	<b>Mount Royal</b> (Laurier Ouest, côté nord, entre Jeanne-Mance et De L'Esplanade)	4 octobre 1924		Sperdakos (en 1924)	25 octobre 1913	800	Bail signé par la <i>United Amusements, Ltd.</i>
10	<b>Rialto</b> (avenue Du Parc, à proximité du coin S.-E. de l'intersection Bernard)	27 décembre 1924		Lawand, puis <i>United Amusements Limited</i>			Bail du théâtre en construction transféré par les Lawand à la <i>United Amusements, Limited</i> , le 6 mai 1924.
11	<b>Amherst</b> (Ste-Catherine Est, côté sud, entre St-Timothée et Amherst)	1er juin 1926		Rabinovitch/Allen	7 février 1926	1800	
12	<b>[Midway]</b> (St-Laurent, à proximité du coin S.-E. de l'intersection Ste-Catherine)	17 septembre 1926	février 1934	<i>Midway Photoplays Limited</i>			"Not a partnership, but merely a leasing of the services of the <i>United Amusement</i> ."
13	<b>Rivoli</b> (coin S.-O. St-Denis / Bélanger)	18 décembre 1926				1600	
14	<b>Rosemont</b> (Masson, à proximité du coin S.-O. de l'intersection de la 11 <sup>e</sup> Avenue)	9 avril 1927		Gobet		1300	Loué en cours de construction, puis acheté en mai 1927 après la faillite de l'entrepreneur/promoteur Gobet.
15	<b>[Park Theatre]</b> (Verdun, intersection des rues Verdun et de l'Église)	1er novembre 1927		<i>Standard Amusement Company, Limited</i>	1914		Entente par le biais de la <i>Famous Players Canadian</i> .
16	<b>Granada</b> (53 Wellington Nord, Sherbrooke)	18 janvier 1929				1615	
17	<b>Seville</b> (coin N.-E. Ste-Catherine Ouest / Chomedey)	22 mars 1929		Isaacs			
18	<b>Lord Nelson</b> (3881 Ste-Catherine Est [numéro civique actuel])	[15 mai 1929]	12 décembre 1930	Lazanis			
19	<b>Napoleon Palace</b> (3940 Ontario Est [numéro civique actuel])	[15 mai 1929]	12 décembre 1930	Lazanis			



20	<b>Empress</b> (Lachine, coin S.-O. Notre-Dame / 9e Avenue)	1er octobre 1929		<i>Empress Amusement Company Limited</i> (William et Adolph Goldwater)		523	Exploité pour le profit de <i>Empress Amusement</i> , <i>Lachine Amusements</i> (à partir de 1930) et <i>United Amusement</i> .
21	<b>Monkland</b> (coin S.-O. Monkland / Girouard)	7 mars 1930				1325	
22	<b>Granada Mtl</b> (coin N.-O. Ste-Catherine Est / Morgan)	28 mars 1930		Lazanis		1685	Aujourd'hui le Théâtre Denise-Pelletier.
23	<b>Royal Alexandra</b> (Lachine, coin S.-E. Notre-Dame / 9e Avenue)	1er octobre 1930		<i>Lachine Amusements Limited</i> (l. Rosenbloom)		1000	Exploité pour le profit de <i>Empress Amusement</i> , <i>Lachine Amusements</i> et <i>United Amusement</i> .

Annexe C : Distribution géographique des salles *United Amusement* (représentées par les cercles rouges, les numéros renvoyant à l'annexe B), 1910-1930. Les théâtres Empress et Royal Alexandra de Lachine (de même que, bien entendu, le Granada de Sherbrooke) ne sont pas représentés.



Le quadrilatère rose identifie le territoire réservé à la *Famously Players Canadian* suite à l'entente de 1924, à l'intérieur duquel étaient localisés les théâtres His Majesty's (1898), Orpheum (1907), Princess (1908), Impérial (1913), Loew's (1917), Capitol (1921) et Palace (1921) – tous à un moment ou à un autre contrôlés par la compagnie de Toronto – de même que le New Grand (1913). Les cercles bleus identifient quelques autres salles montréalaises importantes au cours de la période couverte par ce mémoire :

- A. Ouimetoscope (1906/1907)
- B. Nationoscope (1907)
- C. Laurier Palace (vers 1912)
- D. Dominion (vers 1913)
- E. Empress (1927)
- F. Outremont (1929)
- G. Cartier (vers 1929)
- H. Château (1931)
- I. Théâtre Français (1884)



(FIG. 1)

*Canadian Moving Picture Digest*, Vol. 13, no. 14, December 15, 1921, p. 10.

George Ganetakos (George Nicholas) est le second personnage, à partir de la gauche, de la première rangée. Les MM. Goldwater, Lazanis, Wanicker et Sperdakos posant également pour la caméra verront tous leurs entreprises cinématographiques associées à celle de Ganetakos avant la fin de l'année 1930.

(*Cinémathèque québécoise*)



(FIG. 2)



(FIG. 3)

Remise de plaques par la *Canadian Moving Picture Pioneers Association* au Royal York Hotel de Toronto, 5 novembre 1952. Les pionniers honorés (FIG. 3) sont, à partir de la gauche : John Schuberg, George Ganetakos, Jule Allen, [N. A. Taylor, président de l'association], A. J. Mason, Léo-Ernest Ouimet et Fred G. Spencer (représenté par son fils).  
*(Cinémathèque québécoise)*

INDEPENDENT AMUSEMENT LIMITED THEATRES.

**"STRAND"** The Photo-Play Theatre  
That is Different

ST. CATHERINE and MANSFIELD

SPECIAL ANNOUNCEMENT FOR WEEK COMMENCING MONDAY, FEBRUARY 24th.  
Monday, Tuesday and Wednesday, February 24, 25 and 26.

**L O R N A D O O N E**

IN 5 REELS—The Greatest—ALL ENGLISH—Picture Ever Made—IN 5 REELS.

**Montreal's Fire Brigade at Manoeuvres**

By Special Permission of Chief Tremblay, and Passed in Review by H. R. H. Duke-of-Connaught.

Thursday, Friday and Saturday, February 27, 28, and 29.

**"The GIRL from MAXIMS"** COMPLETE IN 3 REELS  
The most popular French Comedy ever Written  
DIRECT FROM PARIS The Sensation of Paris

Soon---The **WANDERING JEW** The Masterpiece of the Great  
IN 5 REELS French Writer Eugene Sue

---

**MOULIN ROUGE THEATRE**

The Leading Photoplay House in the East End.  
CORNER ST. CATHERINE AND AMHERST STREETS.

SPECIAL FOR **SHERLOCK HOLMES** IN  
Monday, Tuesday and Wednesday February 24, 25 and 26. "STOLEN PAPERS"  
World's Greatest Detective

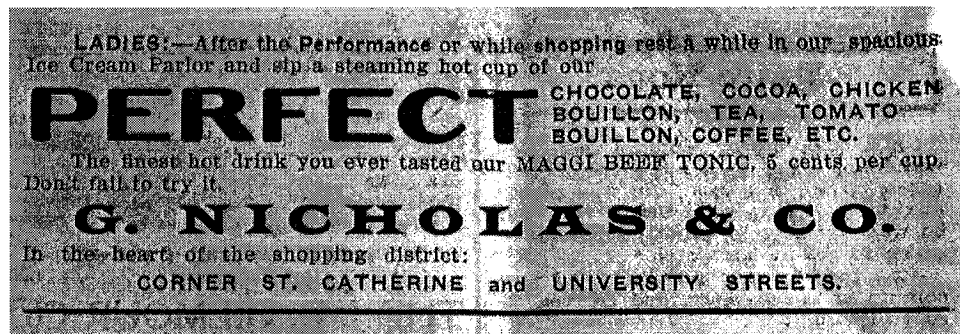
ALSO—Dramas, Comedies and Scenic Pictures by the best American and European Producers

We want you to keep in mind that the "MOULIN ROUGE" gives every day the largest and best show you can see in the east end of the city, and once a customer always a customer  
PAY THE MOULIN ROUGE A VISIT TO-DAY.

1000 Seats at 5c and 10c. Open from 1 to 11 P. M.

(FIG. 4)

*Montreal Daily Star*, February 22, 1913, p. 7. Première publicité publiée par le réseau *Independent Amusement, Limited*.



(FIG. 5)

Publicité publiée dans le programme du 19 octobre 1909 du théâtre de vaudeville Bennett's (qui deviendra en 1910 l'Orpheum).

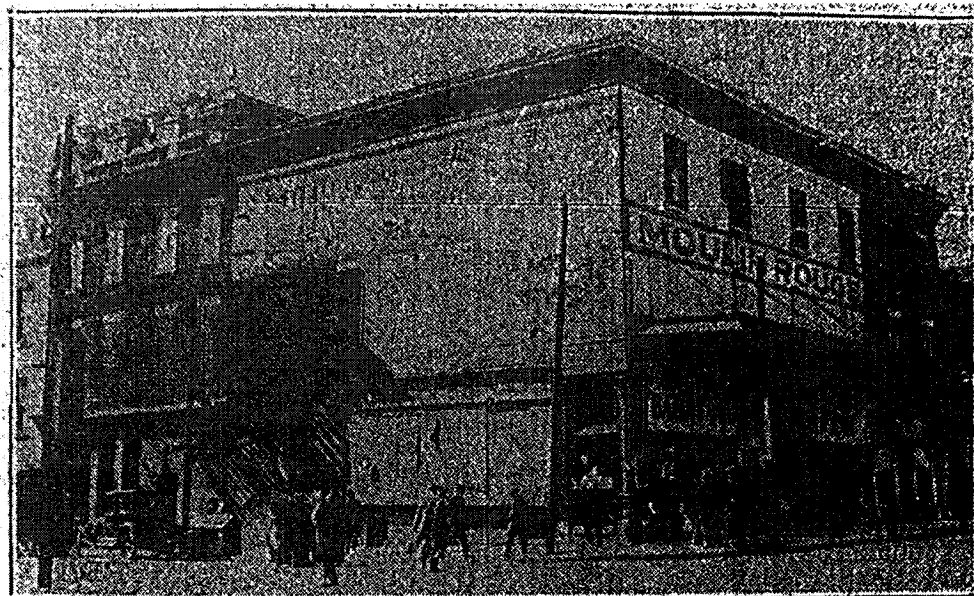
(Fonds Aegidius-Fauteux. Ville de Montréal. Gestion des documents et archives.)



(FIG. 6)

Publicité du Cosy Grill (ex-Cosy Parlor) publiée dans le programme du 13 octobre 1927 du Princess Theatre.

(Fonds Aegidius-Fauteux. Ville de Montréal. Gestion des documents et archives.)



Le théâtre "MOULIN ROUGE" fait partie du pâté de maisons 101, Sainte-Catherine Est, borné par les rues Amherst et Saint-Timothée, que l'on a commencé à démolir pour construire un superbe immeuble qui coûtera un demi-million de dollars. Le Moulin-Rouge sera remplacé par un autre théâtre. Par une singulière coïncidence, l'on voit encore sur la façade du théâtre en démolition l'affiche d'un titre de "vue" qui se lit comme suit: "A Motion to Adjourn". — (Cliché du photographe de la "Presse").

(FIG. 7)

*La Presse*, 7 mai 1925, p. 3. Le Moulin Rouge, peu de temps avant sa démolition. On peut vaguement distinguer le moulin à vent peint sur le haut du mur est de l'édifice.

If you are in need of money? We Buy New and Old Clothing, Furs, Jewelry, Diamond, Etc., Etc. H. Sh  
And we pay you the fair price for them

**POUR LES CHALEURS** H.  
Pour les chaleurs prenez le frais en visitant  
**Le Salon de Crème à la Glace** Co  
**du MOULIN ROUGE** d  
534 Ste-Catherine Est, coin Amherst 07

**NURSING HOME FOR THE**  
Ellen M. Ryan R. N. 2336 P

(FIG. 8)

Publicité publiée dans le programme du 11 juillet 1915 du Parc Sohmer.  
(Fonds *Ægeus-Fauteux*. Ville de Montréal. Gestion des documents et archives.)

Taux sur toutes sortes de Risques fournis sur demande

Etabli en 1885

ETES-VOUS ASSURÉ ?

Phone, Main 2367

# ISIDORE CRÉPEAU

**Courtier en Assurance et Agent Financier**

Agent Special "ATLAS INSURANCE CO.," LTD., de Londres, Angleterre

**Chambre 4, EDIFICE "NEW YORK LIFE," 11 PLACE D'ARMES**

## ASSURANCE CONTRE L'INCENDIE

AUSSE

Vie, Accident, Maladies,  
Bris de Glace, Bons de Fidélité,  
Voleurs, Elévateurs, Bouilloires,  
Responsabilité des Patrons,  
Risques Maritimes, etc.

**Placees dans les Meilleures Compagnies**

## ARGENT À PRÊTER

En PREMIER HYPOTHEQUE, sur Propriétés,  
Bâtisses en construction, aux Corporations Mu-  
nicipales, Religieuses, Scolaires, Fabriques, et sur  
Debentures, à 4½, 5, 5½ et 6% d'intérêt, (suivant  
les garanties).

Achats et ventes de Debentures.  
Administration de Propriétés et de Successions.  
Collection de Comptes, Loyers, etc.

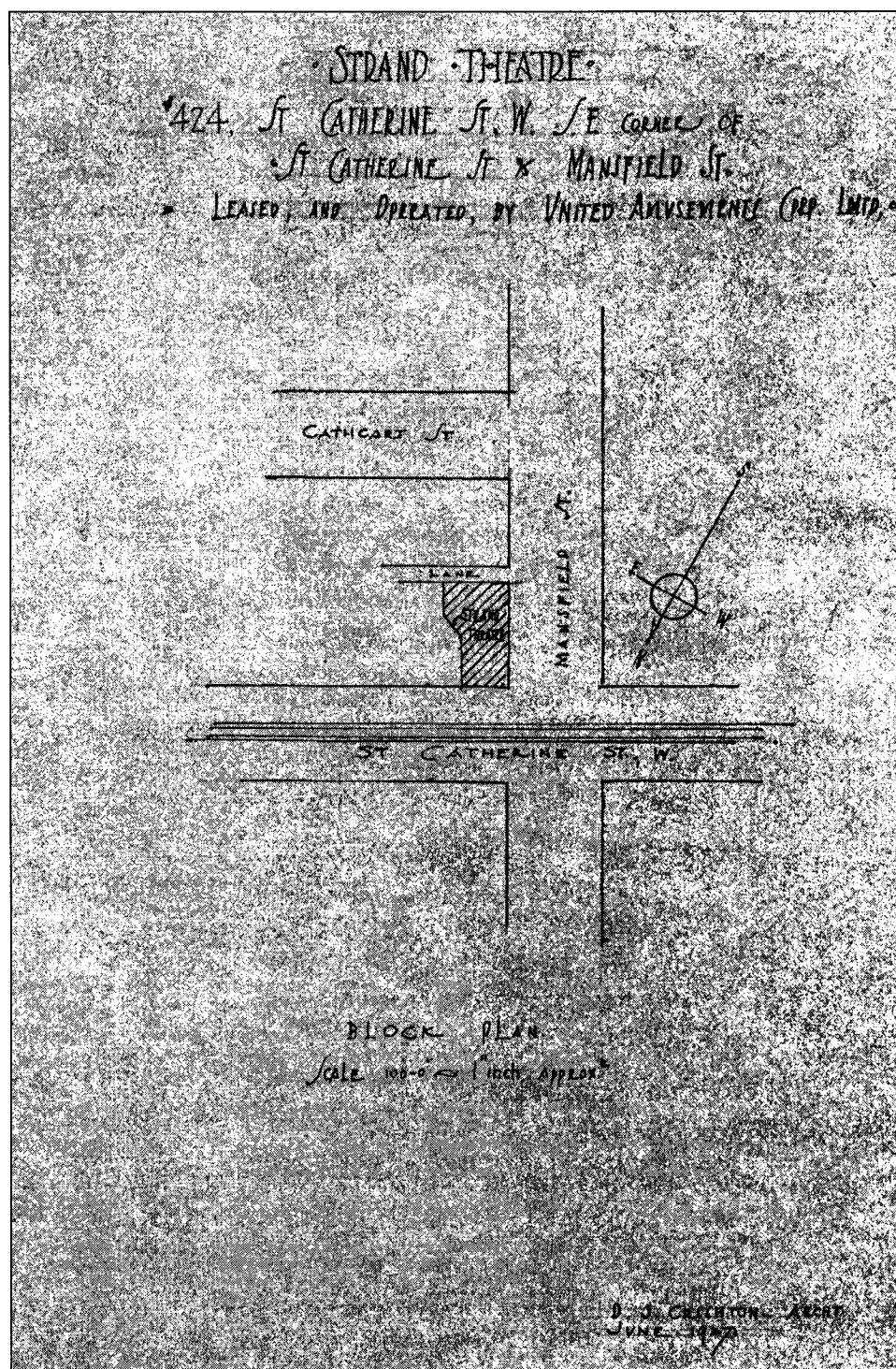
Examens de Polices faits GRATIS.

Votre Patronage respectueusement sollicité et entière Satisfaction garantie

(FIG. 9)

*Lowell's Montreal Directory, 1906-1907, p. 873.*

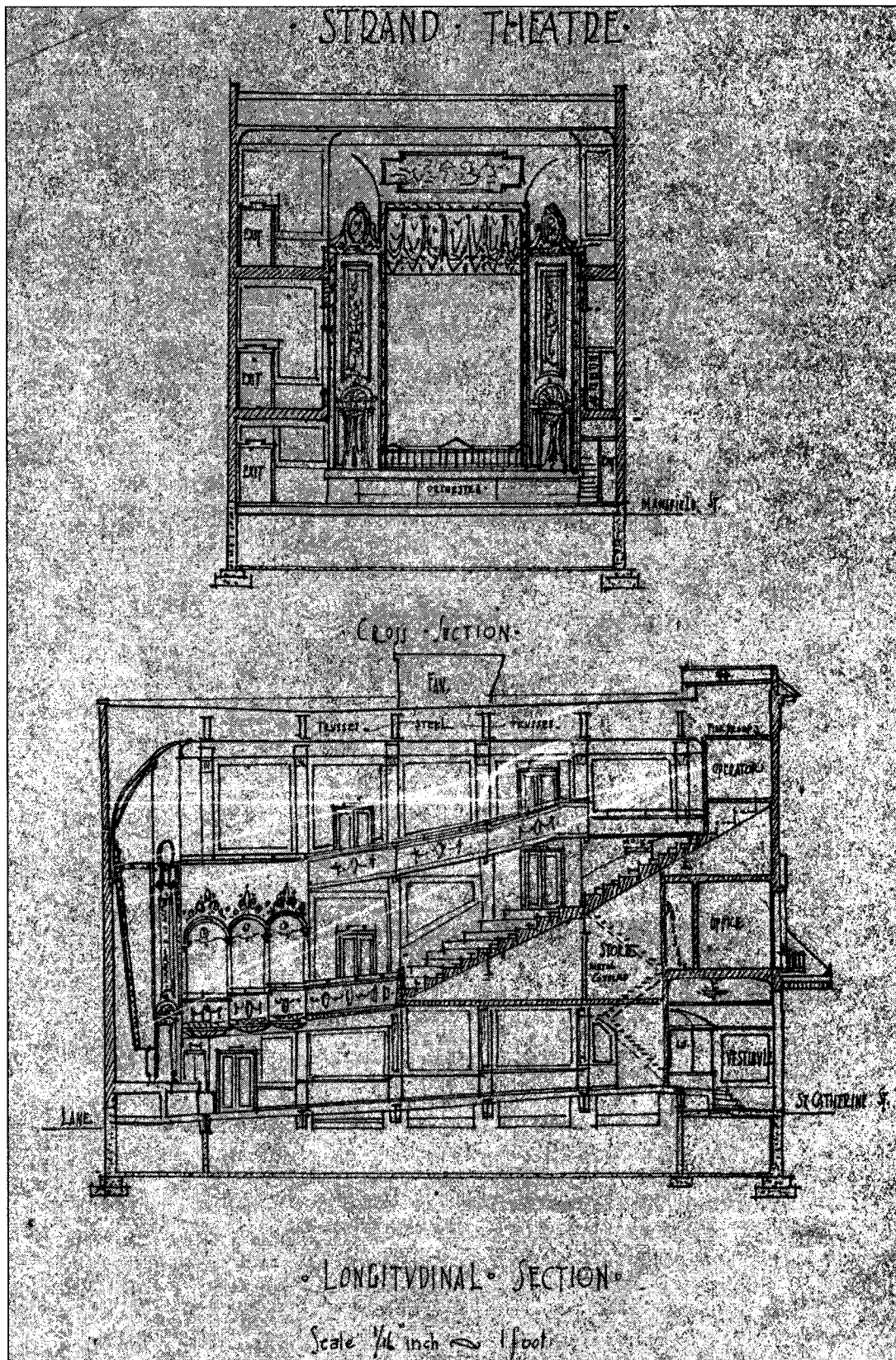




(FIG. 10)

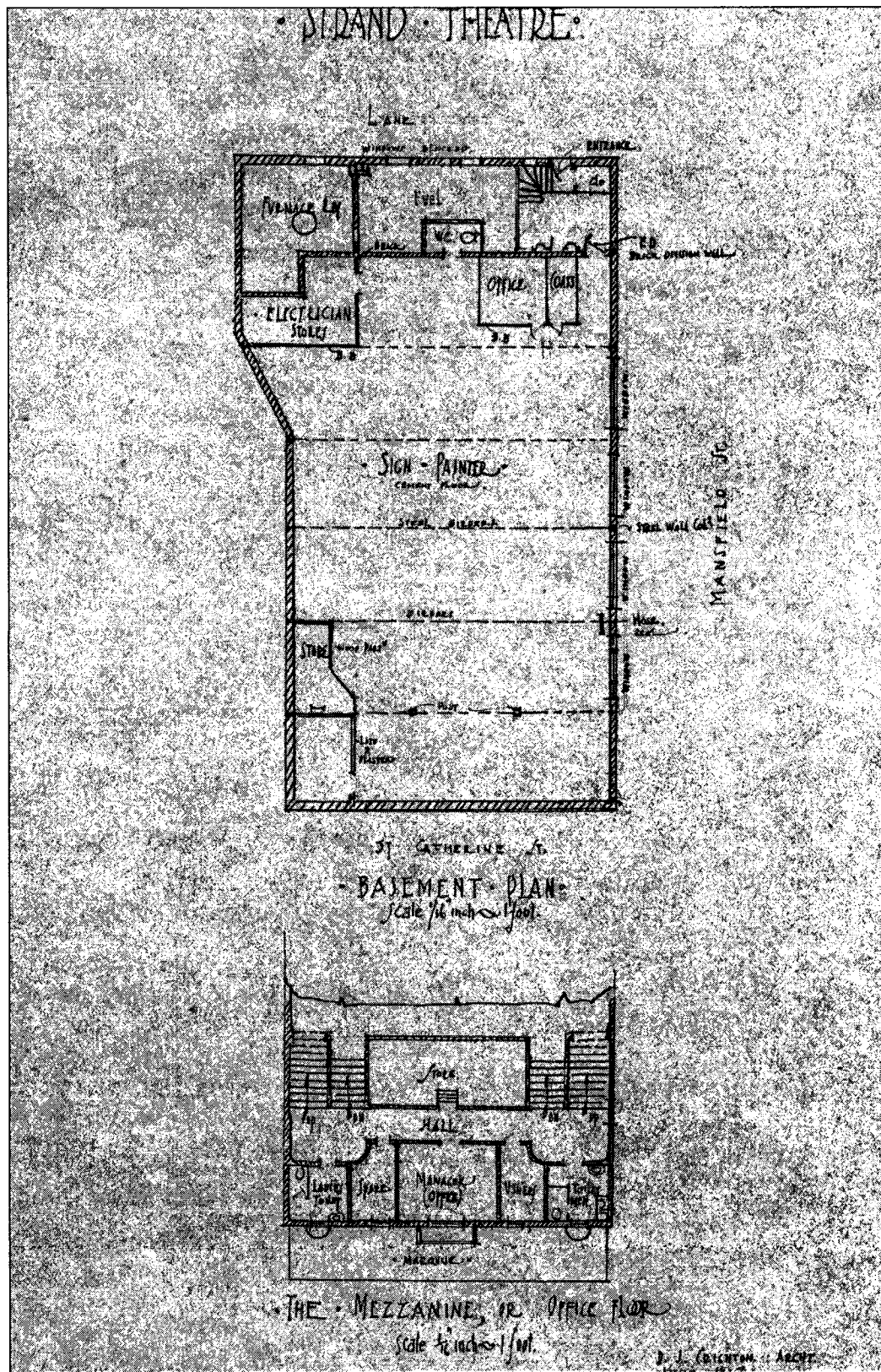
Fig. 10-16 : Plans du Strand (1912) dressés par D. J. Crighton en juin 1927, possiblement lors de rénovations.

(Cinémathèque québécoise, Fonds Cinéma Impérial)

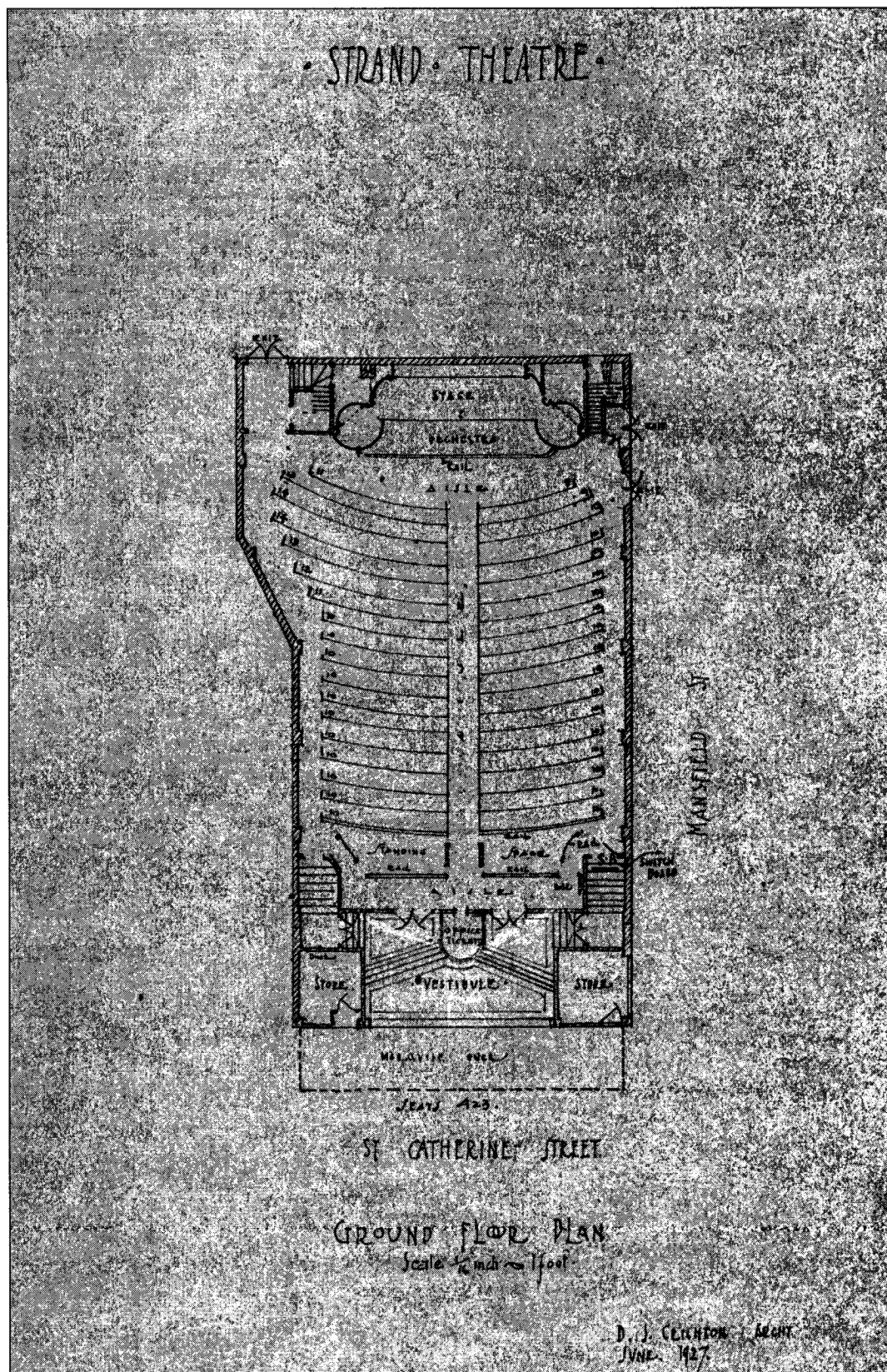


(FIG. 11)



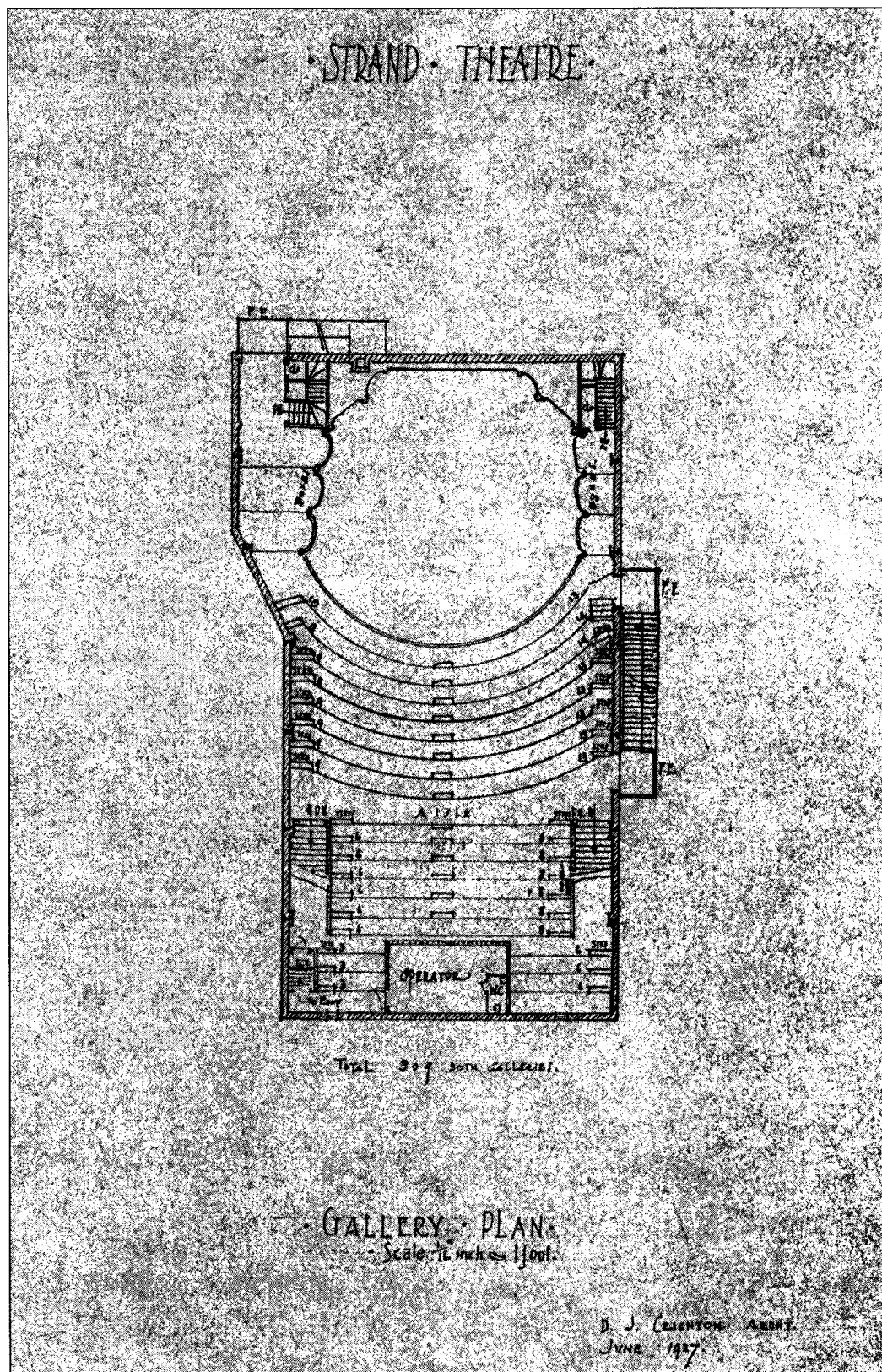


(FIG. 12)

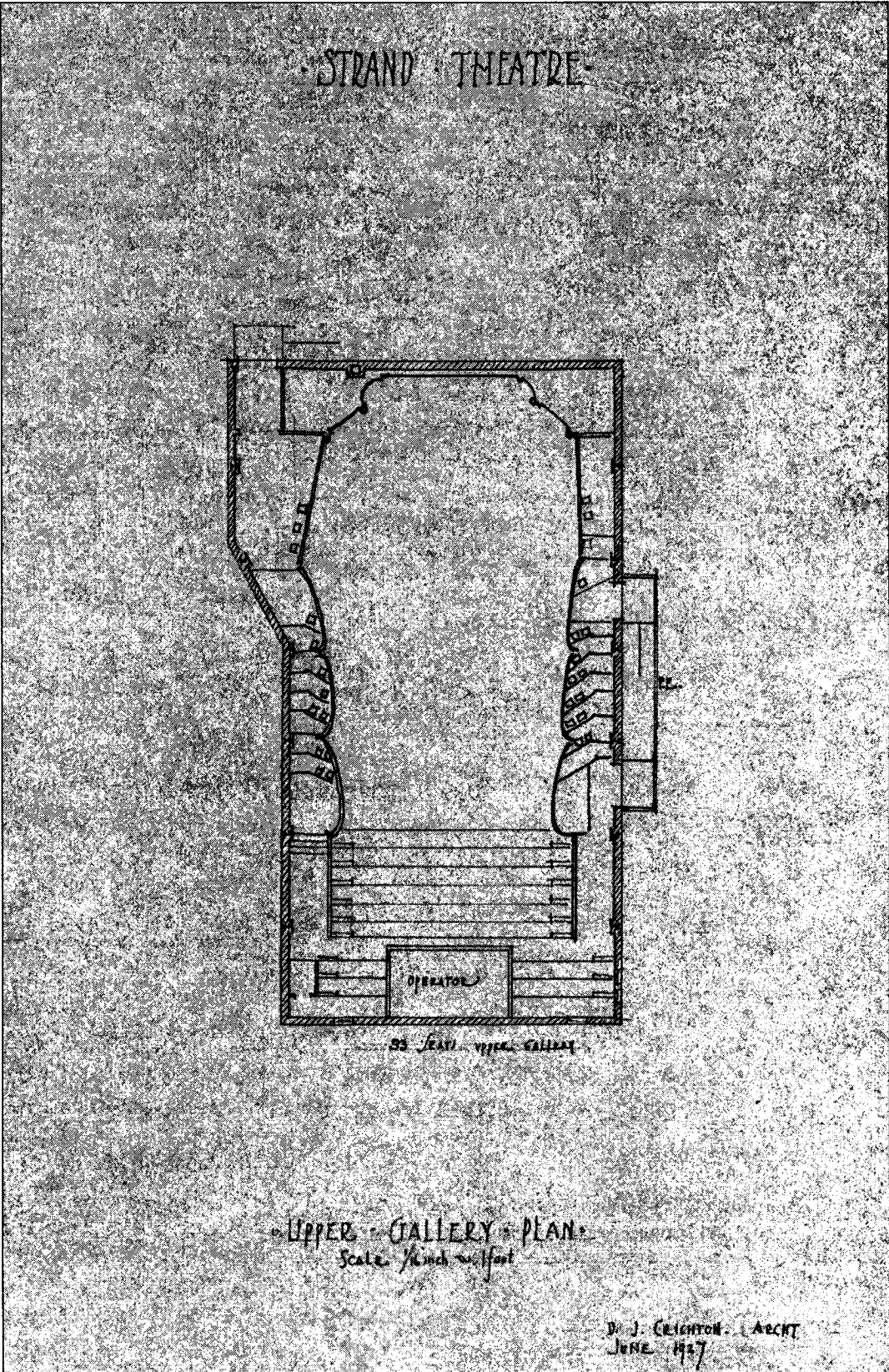


(FIG. 13)





(FIG. 14)



(FIG. 15)



<p style="text-align: center;"><b>STRAND THEATRE.</b></p> <p style="text-align: center;">424 St Catherine Street, West, corner of Mansfield St.</p> <p style="text-align: center;">Leased, and Operated by the United Amusement Corporation Ltd.</p>	
Location.	Situated on South East corner of St Catherine and Mansfield Streets, with lane in rear. Street and Civic Number 424 St Catherine Street, Montreal.
Owner.	Mc Comb Estate.
Construction.	Concrete foundations, walls, solid brick walls on four sides. Wood joists, to all floors and roof; steel girders to all floors and to roof, steel wall columns, girders connected to same. Fire proof operators booth.
Seating.	Ground floor 423, ten 10 seats on each side, gallery floor, 209, nine and thirteen seats on either side of dividing aisle. Seating in upper gallery included.
Ventilation.	48" Exhaust fan on roof.
Heating.	Hot water, oil fuel.
Lighting system.	Side and centre lighting, indirect lights in ceilings of both floors, Stand by, or battery lighting.
Erected.	1912.-1913.
Means of Egress.	On upper gallery, two 5 ft exits to fire escapes on Mansfield Street, and one to rear escape to lane. Main gallery similar number of fire escapes, in same locations, two stairways of five 5 ft in width to front vestibule. Ground floor two five foot exits to Mansfield Street, and one five foot to lane in rear. Two five foot doors to the front vestibule.
Fire protection.	Hose in basement, fire hose and reel in ground floor at N W angle of rear aisle, on gallery a hose reel at N W angle of rear gallery. In basement three fire extinguishers, ground floor one fire extinguisher, on gallery two fire extinguishers, on mezzanine one fire extinguisher, on upper gallery one, in booth two, on roof ventilation fan room, one.

D. J. Brighton, Architect  
June 1927

(FIG. 16)

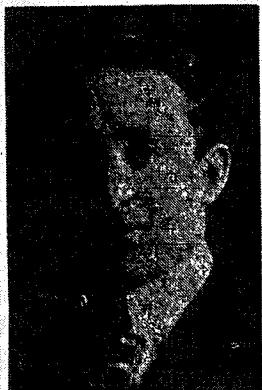
of course, such a choice is a sort of *Lease Majeste* once removed, and one should only mention it, doubtless, to one's intimate friends after the opera season is over, if one were wise.

Sig. Jacchia conducted with his customary energy, getting the maximum of effect out of both singers and instrumentalists.

#### MADAME EDVINA'S SUCCESS.

Madame Edvina's appearance and success in "La Tosca" at the opera last night was made all the more emphatic by the presence of Mr. Henry Higgins, managing director of the Covent Garden Opera House, who took the opportunity of going behind the scenes at the conclusion of the big death scene to personally congratulate Mme. Edvina on her wonderful work.

#### WILLIE ECKSTEIN.



Pianist at the Strand Moving Picture Theatre, which opened its doors to-night.

It was only fitting that the director of the greatest Opera House in the world should have paid this tribute of praise to the work which is being accomplished by the Montreal Opera Co.

#### PRINCESS.

A more diffuse, spineless and aimless play than "Carnival" has not fallen to the lot of Miss Grace George for some years past. It is almost as satisfying to the dramatically famished as a wooden turkey filled with sawdust and tinsel dressing would be.

**JOHN CONNORS**  
Pretty and Daring Aerialist.

**Maurice and Songster**  
Comedians.

#### DO IT NOW

Place your name on our season subscription list and be assured of your choice of seats for any performance for the entire season up to 1.30 for the afternoon and 7.30 for the evening of the day for which tickets have been ordered.

## LYRIC HALL

Twice Daily, 2.30 and 8 p.m.  
10c, 15c, 25c.

Latest and best in moving pictures, including the great Irish story in 2 parts.

#### KERRY-GOW

taken in Ireland with all the natural scenery and a full programme of fine subjects; also the musical novelty acts of

#### ALICE LAMONT

the Musical Dancing Girl; and  
**KATHERINE RAYNER**  
Prima Donna, Soprano.  
Monday night, fancy China  
SOUVENIRS FOR EACH LADY.

all that is to be said regarding the merits or demerits of "Carnival." Life is too short to waste time in analysing all the plays which lack both form and substance.

As regards the literary qualities of the play one is rather inclined to admire them. In this respect the author is as much at home in Cornwall as he is in London, apparently.

Miss Grace George gives a wonderfully good performance in the leading part. In fact one does not recall the time when Miss George did better with any part. Her raillery in the first act, her tears and indifference to which—in the latter part of the second act—succeeded suppressed emotion, her scorn of her husband and love for her child in the last two acts were in no degree artificial simulations. That Miss George can plumb the depths of human emotions is made apparent in this play. This fact, at least, "Carnival" has been means of demonstrating.

Mr. John Clendenning gave a splendid account of himself in the part of Trewhele. This remarkable zealot in the care of the admirable Clendenning was the most farcical male character in the play. Mr. Compton MacKenzie played the part

## Sohmer Park

3 AND 8 P.M. EVERY SUNDAY.

SIX OF THE BIGGEST ACTS IN VAUDEVILLE

10c Covers Entire Bill.

Park Military Band

# STRAND

MONTREAL'S PHOTOPLAY THEATRE DE LUXE

Corner St. Catherine and Mansfield Streets.

## OPEN TO-DAY

WITH

MME. SARAH BERNHARDT

—IN—

## LA TOSCA

NOTE.—An important feature of the "Strand" is the engagement of Willie Eckstein and Harry Thomas, the well-known pianists.

—PRICES—

Afternoon, Ten cents. Evenings, 10c, 20c, and Boxes, 25c.

## ROYAL COMMENCING MONDAY MAT, DEC 10th

HAZEL GRANT

AND HER OWN COMPANY

THE

CHAMPAGNE GIRLS

20—PRETTY GIRLS—20

5—COMEDIANS—5

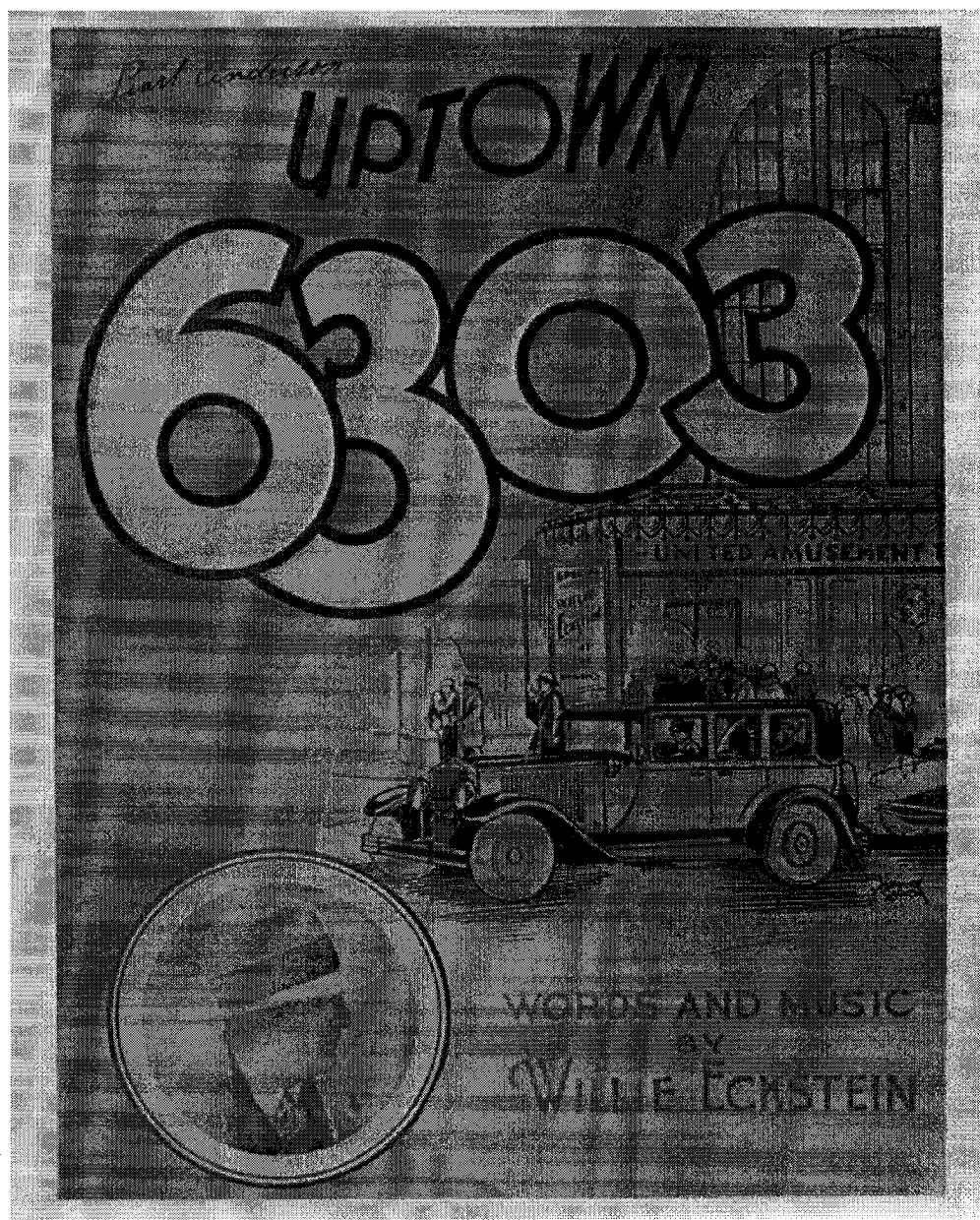
**GAYETY**  
MONTREAL'S HAND-  
SOMEST THEATRE  
**FURLESQUE**  
Week Commencing



(FIG. 17)

The Standard, December 7, 1912, p. 30.





(FIG. 18)

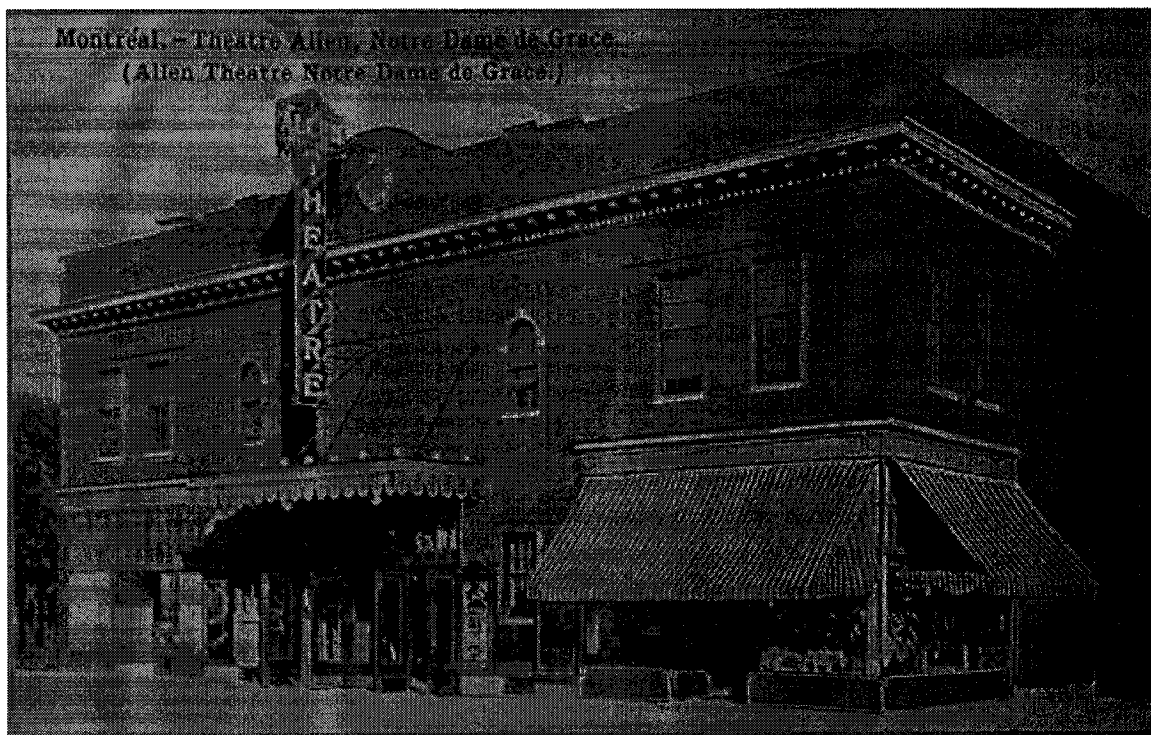
Couverture d'une partition de Willie Eckstein publiée entre 1924 et 1930.

*Bibliothèque nationale du Canada/ Collection de la musique*

© Maurice Gagnon

nlc-2738

*Le Gramophone virtuel*, <http://www.nlc-bnc.ca/gramophone/m2-1008-f.html>



(FIG. 19)

Le cinéma Allen Westmount, entre 1918 et 1926. Carte postale.  
(Bibliothèque nationale du Québec)



56

**OPHEUM**

Le spectacle de l'Opéra de Paris, qui sera donné à Montréal, le 15 décembre, sera un événement de première importance. Les artistes de l'Opéra de Paris, qui ont été choisis pour représenter la France à Montréal, sont les plus célèbres du monde. Le spectacle sera donné à l'Opéra de Paris, qui est le plus grand théâtre du monde. Les artistes de l'Opéra de Paris, qui ont été choisis pour représenter la France à Montréal, sont les plus célèbres du monde. Le spectacle sera donné à l'Opéra de Paris, qui est le plus grand théâtre du monde.

LA PRESSE, MONTREAL, SAMEDI 11 DECEMBRE 1926

**UN DIXIEME THEATRE DE L'UNITED AMUSEMENT CORPORATION**

**LE MIRLONNE CANADIEN** | "LE VOYAGE DE" | REPRÉSENTATION DE GALA | SORÉE FORT BIEN

L'aspect que présentera Montréal, d'après un article légendaire, lorsque sera ouvert le nouveau théâtre de l'United Amusement Corporation, le théâtre Rivoli, samedi prochain, le 19 décembre. Le nouveau guide des spectacles pourra se comparer aux plus beaux et aux plus modernes d'Amérique.

LE MIRLONNE CANADIEN

REPRÉSENTATION DE GALA

SORÉE FORT BIEN

**LA CHORALE TANGUY**

La chorale Tanguy, qui a été formée par M. Tanguy, est une des plus célèbres chorales du monde. Elle a été formée par M. Tanguy, qui est un des plus célèbres choristes du monde. La chorale Tanguy, qui a été formée par M. Tanguy, est une des plus célèbres chorales du monde. Elle a été formée par M. Tanguy, qui est un des plus célèbres choristes du monde.

**DOMINION**

**Monte Blue**

**"Across the Pacific"**

Le spectacle de l'Opéra de Paris, qui sera donné à Montréal, le 15 décembre, sera un événement de première importance. Les artistes de l'Opéra de Paris, qui ont été choisis pour représenter la France à Montréal, sont les plus célèbres du monde. Le spectacle sera donné à l'Opéra de Paris, qui est le plus grand théâtre du monde.

LE MIRLONNE CANADIEN

REPRÉSENTATION DE GALA

SORÉE FORT BIEN

(FIG. 21)

La Presse, 11 décembre 1926, p. 50. (Bibliothèque nationale du Québec)



ANNAIRES

le 18 janvier  
dienné d'Opé-  
le représenta-  
atomne", opé-  
nmerich Kal-

e au bénéfice  
ciaux et tout  
té Canadienne  
nouveau suc-

oeuvres d'Au-  
t. J. Fournier  
eques, Ernest  
court, Honoré  
l. Paul-Emile  
Mmes Lucile  
Marie-Rose

d'Opérette a  
nomme" dans  
extraordinaires  
8 janvier pro-  
entendu cette  
es. A déclarer  
ils ont aussi  
ors et la mise

Elair  
74

RC

ne

IE

UX

RY

ryton  
ICHE

LES GRANDS ARTISANS DU RIVOLI



Un caricaturiste a esquissé dans leurs attitudes symboliques les principaux artisans de la construction du beau théâtre dont l'United Amusement Corporation vient de doter la partie nord de Montréal. Ce sont: 1. M. GEORGE NICHOLAS, directeur-gérant de la corporation, qui a conçu l'idée et le plan général du nouveau théâtre; 2. M. D.-J. CRIGHTON, architecte, qui a préparé les plans et a surveillé leur exécution; 3. M. DOUGLAS BRENNER, qui a eu charge de la construction; 4. M. EMMANUEL BRIFFA, qui a exécuté les peintures murales et scéniques et les décorations; 5. M. ANTHONI DeGIORGIO, qui a fait les moulures qui recouvrent les murs et le plafond.

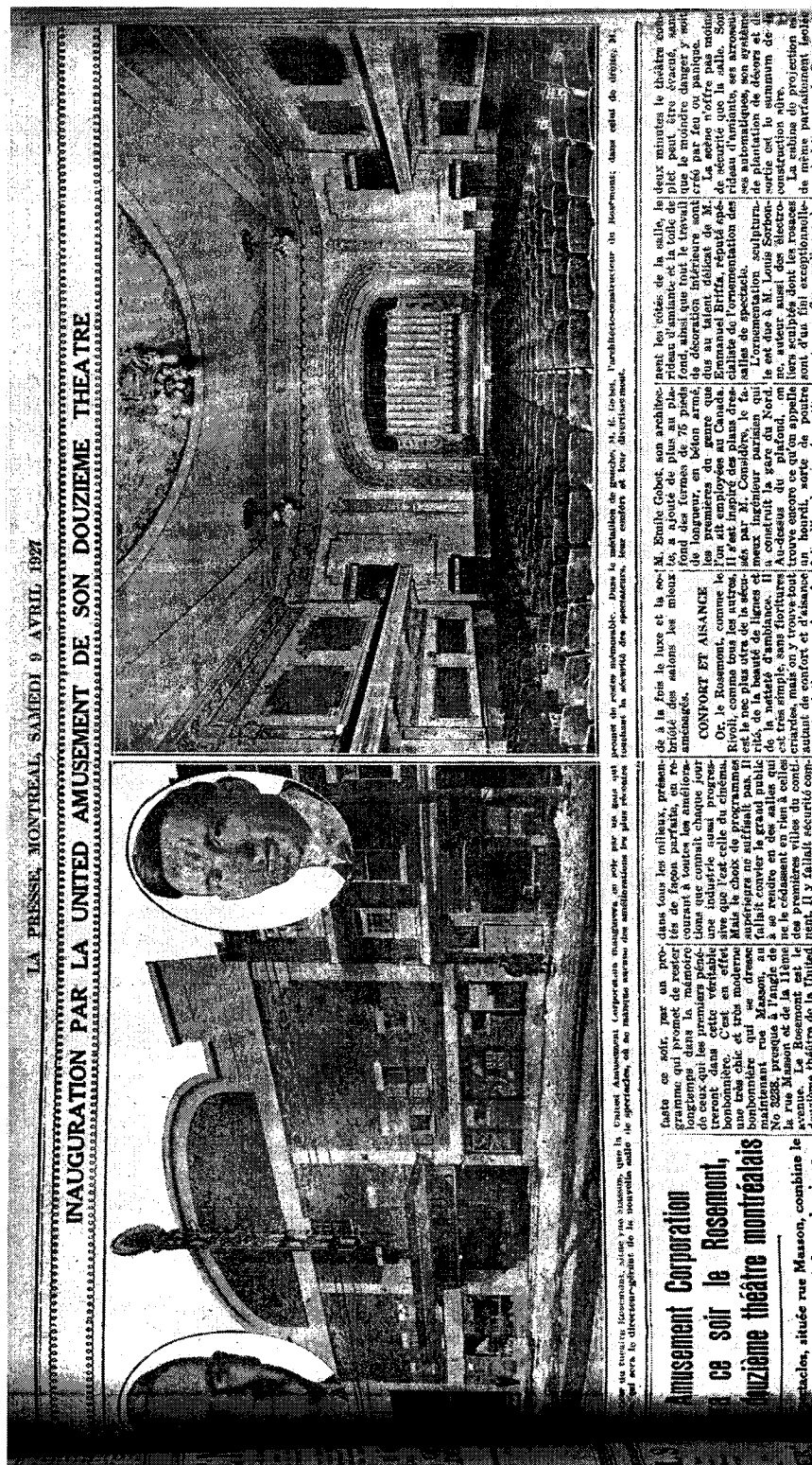
FLECTRA PRINCESS

La peti-  
très char-  
la délice  
la semaine  
tel. Il s'  
joue le r  
productio  
d'après le  
eu un su-  
mières re-  
te la crit  
proclamer  
y voit la  
laine Thé-  
ques, où  
une intrig  
les, ayant  
scrupuleu  
Dorothy  
beauté da  
elle nous  
mense tal  
La dire  
aussi aux  
glais dan  
"Scrooge"  
Carol", d  
autre atti-  
nienne a  
Comme  
verrons a  
comme er  
de qui pl  
Cette par-  
de "Jack-  
quella on  
Les princ-  
tomime s  
marin, la  
Contrary,  
Jolie Fée.  
Un prog-  
spécial a  
pour la s



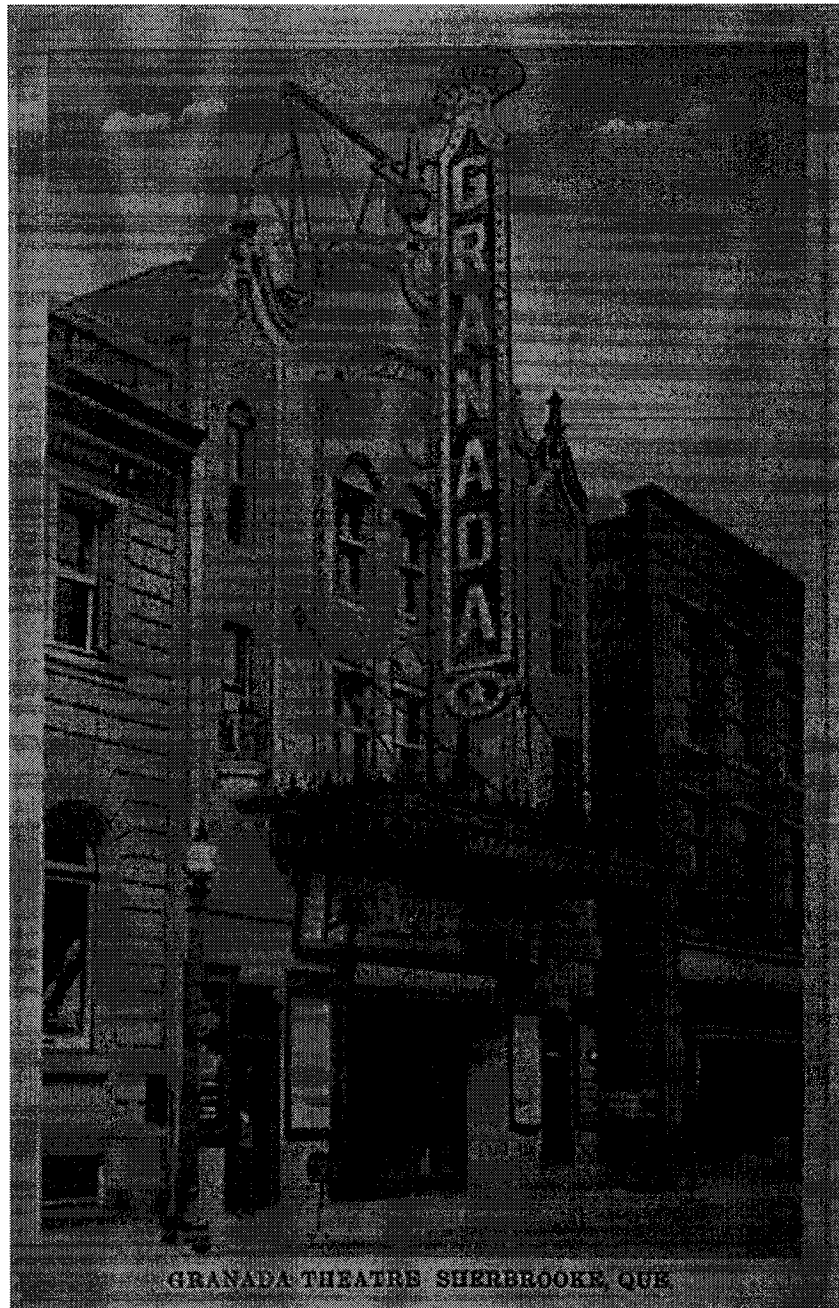
La "Be-  
santée a  
prochain  
teurs du  
mings, se  
de burle  
des amé  
qui conc  
les num

(FIG. 22)



(FIG. 23)

La Presse, 9 avril 1927, p. 51. Le médaillon de gauche (partiellement obscurci) montre le premier propriétaire du Rosemont, Émile Gobet. (Bibliothèque nationale du Québec)



(FIG. 24)

Carte postale. (*Bibliothèque nationale du Québec*)

LA PRESSE  
66 SECTION  
LA VIE ARTISTIQUE  
CINEMA  
MUSIQUE  
THEATRE

LA VIE ARTISTIQUE  
CINEMA  
MUSIQUE  
THEATRE

NOUVELLE REALISATION DE LA UNITED AMUSEMENT

### Semaine de Musique

Le programme musical de la semaine sera composé de deux concerts par les chanteurs de M. Dume...

### Orpheum

Grand spectacle de vaudeville et de comédie...

(FIG. 25)

La Presse, 23 mars 1929, p. 69. Inauguration du Seville.

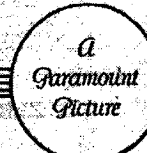




United Amusement



Northern Electric System



Paramount Picture

Les trois symboles qui vous garantissent l'excellence de ce programme double spécial! Ne manquez pas d'aller le voir à votre théâtre "United" favori.


**Amherst**  
(Ste-Catherine et Amherst)

**Rialto**  
(Avenue du Parc, près Bernard)

**Regent**  
(Avenue du Parc, près Laurier)

**Granada**  
(Ste-Catherine, angle boulevard Morgan)

**Papineau**  
(Avenue Papineau, près Mont-Royal)



**CLARA BOW**  
in  
**"Love Among the Millionaires"**

Voici une nouvelle Clara Bow débordante d'entrain et qui chante à ravir. L'élégante silhouette et la nouvelle coiffure de Clara vous surprendront.

Un film où abondent le rire et les chansons à succès. Clara y est à son aise. Sheets Gallagher, Mabel Green et Stuart Erwin sont de la distribution.

**— Amherst —**  
Autre attraction de ce programme double  
**"The Border Legion"**  
avec Armida et Don Terry  
**Laurel et Hardy**  
dans "The Laurel Hardy Murder Case"  
Avec bobine d'actualités

**Rialto — Regent**  
Attraction supplé-  
mentaire:  
**"THE MAN HUNTER"**  
avec Charles Delaney  
et Rin Tin Tin.  
Comédie et actualités

Autre film —  
**JACK HOLT**  
et Dorothy Revier  
dans "Vengeance"  
Aussi bobine d'actualités.

Les théâtres suivants mettront à l'affiche "Love Among Millionaires" avec un programme double

<b>Corona</b> Westmount dans une semaine	<b>Monkland</b> Mercredi à samedi 6-8-7-6 novembre	<b>Belmont</b> Rivoli dans 2 semaines	<b>Seville</b> Plaza 12, 13, 14 et 15 novembre	<b>Mt-Royal</b> Rosemont dans 3 semaines	<b>Napoléon</b> Palace dans un mois
--	--	---	--	--	---

(FIG. 26)

La Presse, 25 octobre 1930, p. 62. Noter l'utilisation des logos de la United Amusement, de la Northern Electric et de la Paramount. (Bibliothèque nationale du Québec)

se  
l'une  
sité  
de  
il a  
une  
de  
pos-  
sion.  
atra,  
mité,  
il ne  
sont  
ce  
man-  
a la  
s le  
satre  
sation  
lue!  
ou  
a la  
offis  
satre  
une  
pas  
re-  
drat  
a de  
s de-  
sers  
Pain-  
dne)  
libre  
il ou  
vuc-  
p à  
"The  
" en  
vera  
Lola  
naga

## LA UNITED AMUSEMENT OUVRAIT HIER LE PLUS VASTE DE SES CINEMAS

La United Amusement Corporation, Limited, a le droit d'être fière du nouveau cinéma, le Granada, dont elle fait l'inauguration hier soir. C'est, en effet, la plus somptueuse et la plus spacieuse salle qu'elle possède à l'heure actuelle dans la métropole. Cette active compagnie canadienne a voulu doter la partie Est de la ville — le Granada s'élève à l'intersection de la rue Sainte-Catherine Est et du boulevard Morgan — d'une construction imposante, digne du développement commercial intense de cette populaire section de la ville.

Le Granada est le summum d'un genre de construction : à l'élégance de ses lignes, à la décoration artistique de sa façade il joint la richesse de son architecture intérieure; toute une série de nouveautés techniques ajoutent encore au confort et à la sécurité du public. Construit tout spécialement pour le film parlant, sa construction a donné lieu à une étude particulière de la part d'experts en acoustique qui, grâce aux nombreux moyens mis à leur disposition, n'ont rien négligé pour en faire la salle la plus parfaite à ce point de vue.

### Deux mille sièges

Aussi les 2000 sièges qu'il contient ont été placés sur le même plancher, afin d'éviter les balcons et les corbeilles, qui sont reconnus comme les pires ennemis de la bonne diffusion des sons. Ces sièges, par ailleurs d'un confort parfait, sont disposés entre de très larges allées et à l'infinité pour permettre une visibilité parfaite de quel que endroit de l'immense salle. Ayant l'espace à leur disposition, les

architectes l'ont utilisé de façon à donner au public le maximum de bien-être; ainsi le foyer est assez spacieux pour contenir de nombreux fauteuils invitant au repos, et les allées de sortie sont d'une largeur réconfortante pour les spectateurs qui n'aiment pas être bousculés.

L'architecte s'inspire des styles que la renaissance espagnole a mis en faveur, et bien que quelques peu fantaisiste elle conserve une élégance et un goût qu'on souhaiterait voir prévaloir à la décoration de bien d'autres salles.

### Décorations intérieures

Le plafond cintré a pris sous l'habile pinceau des décorateurs l'aspect d'un beau ciel par une cielle qui s'est. Dans un bleu sombre percent des milliers de points d'argent, les étoiles. Cette façon de décorer le plafond donne à la salle une belle perspective. Les murs ne sont pas recouverts sous le poids d'un plafond chargé de sculptures et d'autres motifs décoratifs.

### Harmonie de tons

Sur les murs de côté court une large corniche où l'or et l'argent s'allient admirablement, repoussés par le noir et le vert du marbre; des colonnes à l'architecture décorée d'oves et de godrons la supportent sans effort. A l'avant de la salle, de chaque côté de la scène, les décorateurs ont élevé des balcons rondes que soutiennent des colonnes à modillons. D'élégantes palmettes d'argent leur donnent un aspect très riche, et des draperies de velours rouge viennent adoucir de leurs plis soyeux leur fastueuse

A SUIVRE SUR LA PAGE 69

## Documentaires de conception bien nouvelle

La firme Pathé vient d'entreprendre la réalisation d'un genre de film qui obtiendra certainement un vif succès, ne serait-ce que pour satisfaire l'insatiable curiosité du public. Ce n'est pas d'hier que l'on désire connaître la vie, les premiers pas des grands personnages de la terre ou des vedettes de cinéma. Or, la compagnie Pathé entend réunir toutes les premières bandes réalisées par ces grandes vedettes. Ainsi, le premier film tourné dans ces conditions compte des images fort intéressantes. Voici ce qu'il contient.

Tout d'abord, un bout de film tourné par Bill Hokenstetter, alors que son monarque s'appelait tout bonnement l'empereur Guillaume II d'Allemagne. Cette bande date de 1912. Puis c'est un homme sur le front duquel le soleil ne se couche jamais; on a deviné le prince de Galles, assistant en 1914 à une de ses premières fonctions officielles. Puis le bon ami Maurice Chevalier amusant Paris avec son premier film: un drame, pensez donc! intitulé "A Night in Paris".

Le général Pershing lui succède. On le voit faisant la guerre au fameux bandit mexicain Villa, dans les prairies de New-Mexico.

Quelques secondes plus tard, nous nous trouvons en compagnie de William Howard Taft, au cours d'une campagne politique en 1913. Quelques scènes d'Irene Castle, alors que cette actrice était modèle pour un grand couturier de Paris. Voici maintenant un Harold Lloyd sans lunettes jouant un petit rôle dans "Just Nuts", et, pour terminer, des scènes de la campagne politique de Calvin Coolidge au cours de la grève à Boston, en 1919, où, comme gouverneur de l'Etat du Massachusetts, il remporta une victoire et devait plus tard le conduire à la présidence de son pays.

Ces petits documentaires d'un caractère tout nouveau seront bientôt présentés à Montréal.

## Quarante chansons de Conrad Gauthier

Par ses Soirées du bon Vieux Temps, M. Conrad Gauthier a déjà fréquemment manifesté son désir que survivent chez nous et se propagent en dehors des salons retirés qui firent la joie de nos ancêtres et que nous réentendons toujours avec plaisir. Son talent de chanteur et de diseur est depuis longtemps au service de ce répertoire, qu'il a l'art de préserver intact et de rendre cher à ceux qui l'ignoraient.

C'est sans doute afin d'assurer à ces chansons une plus grande diffusion que Conrad Gauthier vient d'en grouper quarante en un recueil de grand format dont le dépositaire général est la maison Edmond Archambault, et dont le texte et l'annotation sortent des presses de Thérèse Frères.

"Ils sont légion, dit avec raison le préfacier de l'album, M. Gustave Gauthier, ceux des auteurs qui brûlent d'apprendre et l'air et les paroles de "Malheur, l'air de", "Anatole et Manda", "Un P'tit poulier, Madame", "Autrefois", "Le Père La Neige", "Zozo", "La Destinée", "Quand Poillon va voir Mina", "On est Canajon", "Les souliers de ma mignon", etc.

Et cela devrait suffire à assurer le succès de cet album, et la réputation de Conrad Gauthier de n'enlever jamais à l'œuvre pas déjà une garantie suffisante.

Harry Beaumont, le réalisateur de "Broadway Melody", rappelle qu'il y a quinze ans il faisait déjà des expériences de film parlant aux studios Biograph.

Warner Baxter et Catherine Dole Owen sont les vedettes du premier film dialogué adapté d'un roman d'Elmer Glyn, "Such Men Are Dangerous".

Brice)  
ROXY: A W  
Stuart).  
AU A  
IMPERIAL: 1  
Danjole);  
Dund, etc.  
LOEW'S: Se  
Cooper); 2  
etc.

AU  
L'ASCENSION  
demain soi  
MONT-ROYA  
monique de  
un Gregory.  
RITZ-CARLT  
tor, Mme L

## Un ami pour du c

Il y aura  
petite année,  
était tourné  
sateur de ce  
ville dans  
faire la capi-  
tème, avait  
fait encore  
compte de li  
il avait reçu  
que à Londr  
d'une tap-  
cres de la p-  
sances devai-  
ment au con-  
graphique. I  
ses fonctions  
réalisation d  
fut à la fol  
C'est avec la  
re du cinéma  
kette fit ses

Après une  
minées au  
George R. A  
à Hollywood

Ra

dans  
COMED  
Musical

avec  
MARION  
HARRIS  
DOROTH  
JORDAN

Progr  
dou  
jusq  
mai



M. N. LAZANIS, gérant-général de la Lord Nelson Amusement Company, sous le directeur personnel de qui s'est faite la construction du cinéma Granada, que la United Amusement Corporation, Limited, inaugure hier soir.

(FIG. 27)

sentiment, totalement exempt de sèche-  
resse. Il semble que c'est le deuxième  
mouvement qui fut le mieux joué hier.  
Les quatre instrumentistes l'ont rendu  
avec une fine délicatesse des plus agréa-  
bles.

Il était peut-être téméraire de mettre  
au programme le quatuor de Debussy  
qui est très difficile et que tout le mon-  
de a entendu par de célèbres ensembles.  
Néanmoins cela permet de juger le sens  
musical des interprètes et les possibili-  
tés de leur technique. Dans certains  
passages on sentait évidemment le tra-  
vail actuel des musiciens, mais jamais  
on ne put les prendre en défaut d'in-  
compréhension. Leur interprétation fut  
intéressante du commencement à la fin,  
et le mouvement "assez animé" fut joué  
avec une sonorité et une profondeur di-  
gnes de tous éloges.

Dans la quintette de Brahms, M. Ar-  
mand Gagnier, clarinettiste, a mis en lu-  
mière ses excellentes qualités d'instru-  
mentiste et d'interprète. M. Gagnier n'a  
pas oublié qu'il jouait dans un ensemble  
et non en concerto. Il fut bien agréable  
de constater avec quelle habileté le cla-  
rinettiste savait se faire entendre à tra-  
vers les cordes mais jamais au-dessus  
d'elles. Cette quintette est fort belle; le  
deuxième et le quatrième mouvement  
sont du meilleur Brahms, c'est touffu,  
bien fait, plein de passion amollie.

Encouragés par les approbations de  
l'auditoire, les instrumentistes ont don-  
né là ce qu'ils pouvaient faire de mieux.  
En rappel, le quatuor joua le très beau  
"Assai agitato" de l'opus 41 No 3 de  
Schumann.

Il sera intéressant de réentendre bien-  
tôt le Quatuor Durieux, après un aussi  
bon début.

Mlle Lucienne Defrenne

## AU GRANADA



M. ROMEO VANLETTE, ingénieur de  
la projection pour les cinémas de la  
United Amusement Corporation, Limi-  
ted, et qui sera en charge de la ca-  
bine du Granada, à l'inauguration de  
vendredi soir.

Lucienne Defrenne, reine de la chanson

## Spectacles de la semaine prochaine

### AU THEATRE

Le HIS MAJESTY'S nous fera en-  
tendre la Manhattan Opera Company,  
dont les vedettes sont Pasquale Amato  
et Frances Peralta, dans le répertoire  
suivant: "Aida", lundi soir; "La Tra-  
viata", mardi soir; "Rigoletto", mercre-  
di en matinée; "La Forza del Destino",  
mercredi soir; "Carmen", jeudi soir;  
"Le Barbier de Séville", vendredi soir;  
"Il Trovatore", samedi en matinée, et  
"Cavalleria Rusticana" et "Pagliacci",  
samedi soir.

La direction du SAINT-DENIS pré-  
sentera le drame "Le secret d'une tom-  
be", de M. Fred Barry. Cette pièce très  
dramatique, qui sera jouée pour la pre-  
mière fois au Saint-Denis, comporte une  
forte distribution, en tête de laquelle  
nous trouverons nos meilleurs artistes  
canadiens-français. La mise en scène  
sera aussi très soignée. L'intrigue rela-  
te les malheurs d'une pauvre fille que  
l'on marie malgré elle et qu'on marty-  
rise. Mais elle est sauvée à temps par  
celui qu'elle aime, et les coupables sont  
démasqués et punis.

Le LOEW'S nous présentera en vau-  
deville les sœurs Jane et Katherine  
Lee, qui furent les enfants prodiges du  
film silencieux; Jim Toney et Ann Nor-  
man, dans un sketch comique; Ann  
Pritchard et ses Boys, Ted et Al Wald-  
man, Archie et Gertie Falls. A l'écran  
passera "Seven Day's Leave", film  
adapté d'un roman de sir James Bar-  
rie, avec Gary Cooper et Beryl Mercer  
dans les premiers rôles.

A l'IMPERIAL, on verra au vau-  
deville le chansonnier Lew Pollack et le  
sérieux Harry Kane dans "Whispering Canes".

mondiale.  
Gaynor se  
claire. Big  
sieurs chi-  
bution co  
Littlerfeld  
Au PAL  
King", et  
pérette bi  
nier rôle  
de l'œuv  
Jeanette  
sont de l  
L'ORE  
nouvelle  
ble, ainsi  
avec Jac  
"Cameo I  
passant :  
du Minge  
Au PE  
Fanny B  
musante  
aire pour  
Armstrong  
Green.

### Un spe

La troi  
ra une r  
onze bel  
troupe T  
à la prop  
Elle joue  
parle not  
Du la d  
de l'Abit  
Côte Nor  
toute la

(FIG. 28)

La Presse, 27 mars 1930, p. 8.



(FIG. 29)

Logo adopté vers 1930. Le « Better Shows » du second tambour était généralement accompagné du slogan « Popular Prices. »

(FIG. 30)



(FIG. 31)

Le 5887 de l'avenue Monkland, mars 2004. L'édifice a été converti en condominiums en 2001.